



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

Satisfaction en la ESMA: música y sonido durante la última dictadura.

Abel Ernesto Gilbert

Director: Alejandro Kaufman

ÍNDICE

Introducción.....
I.1 Objetivo general e hipótesis.....
I.2. El sonido en la historia argentina.....
I.3. Marco teórico.....
I.4. Metodología.....
I.5. Resumen de los capítulos.....
PARTE I: “Marchar”.....
I. 1. El 24 de marzo de 1976 y el uso de las marchas militares.....
I. 2. La marcha como tópico.....
I. 3. La música militar en Lugones y Sarmiento.....
I.4. Parodia y restitución del sentido de la música castrense. De Billy Bond y la Pesada del rock and roll a <i>Nazareno Cruz y el Lobo</i>
II.5. Efectos del tópico en otras músicas.....
I.6. La música militar en los campos de concentración.....
PARTE II. “Escuchar”.....
II.1. La vecindad con los campos.....
II. 2. El “canto” en la tortura, de Polo Lugones a El Olimpo.....
II. 3. El ruido de los expedientes judiciales.....
II.4. El régimen de escucha y el caso de la película <i>Tiburón</i>
PARTE III. “Ludovico”.....

III. 1. La Naranja Mecánica como método de tortura.....	
III. 2. De El Bosco a Kafka, una breve historia de la música como instrumento de castigo.....	
III. 3. Los nazis: Auschwitz y Dachau.....	
III. 4. El reciclaje de la CIA: los casos de Grecia y Chile antes de llegar a la Argentina.....	
III. 5. El <i>playlist</i> del torturador: de Beethoven a los Rolling Stones.....	
PARTE IV. “Canción oblicua”.....	
IV.1. La canción como documento opaco.....	
IV.2. Spinetta y la Masacre de Fátima.....	
IV.3. Instantes tangenciales.....	
PARTE V. “Música de la normalidad”.....	
V. 1. El Mundial 78 y la voz de Videla.....	
V. 2. La “marcha” y la “canción” del certamen. El caso Morricone....	
V. 3. Lo sonoro del grito de gol de la Junta Militar.....	
V. 4. Piazzolla mundialista.....	
V. 4.La orquesta de Massera.....	
V. 5. París 1941-Buenos Aires 1978.....	
V. 6. La tortura <i>en</i> la música. Patricia Derian en la ESMA y <i>Tosca</i> en el Teatro Colón.	
V. 7. Serú Giran y la doctrina del shock	
PARTE VI: “La Grasa y la CIDH”.	
VI. 1. Lo que desaparece de la tapa de un disco.....	

VI. 2. El tema del suicidio: “Viernes 3. AM”, <i>Respiración Artificial y Flores robadas en los jardines de Quilmes</i>	
VI. 3. “El silencio” y los sobrevivientes.....	
VI. 4. ESMA-Obras Sanitarias. Músicas de la <i>zona gris</i>	
PARTE VII: “Alegría”.	
VII. 1. Las músicas afirmativas de la dictadura.....	
VII. 2. Alberto Ginastera	
VII. 3. Otra fundación de Buenos Aires con “Avenida de las camelias” en el Teatro Colón.....	
VII. 4. Palito Ortega.....	
VII. 5. Roberto Caamaño y el Ejército.....	
PARTE VIII: “¿Qué dirá Alicia?”	
VIII. 1. Una canción para ser entendida	
VIII. 2. Las Alicias durante la dictadura, de Chabrol a la ESMA.....	
VIII. 3. “¿Te vas a ir?”. La polémica Hecker-Cortázar.	
VIII. 4. Genealogía y malestar.....	
PARTE IX: “Transiciones”.	
IX. 1. Otra vez la marcha militar “Avenida de las camelias”.....	
IX. 2. El descrédito del tópico musical castrense.....	
IX. 3. Los gritos de las marchas por los desaparecidos.....	
IX. 4. “Inconsciente colectivo”, “Todavía cantamos” y “Como la cigarra”.....	
IX. 5. “Venceremos” en clave alfonsinista.....	
IX. 6. Otra vez Alicia.	

IX. 7. Los “dos demonios”, Sábato y Ginastera.

IX. 8. Gassalla lleva a Charly al infierno.....

“Conclusión”.

1. Lo elusivo como marca.....

2. *La casa sin sosiego*, de Gandini-Gambaro.

3. Peripecias de Alicia.....

BIBLIOGRAFÍA.....

INTRODUCCIÓN

Sostiene Daniel Barenboim que la historia, igual que la música, se mueve en el tiempo. Un solo evento puede cambiar no solo cómo nos acercamos al futuro, sino cómo vemos el pasado. “En música esto ocurre cuando una presión vertical súbita se coloca en la progresión horizontal, haciendo imposible que esta continúe como antes”. Y pone de ejemplo el último movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven. La música se detiene sobre un acorde sostenido y fortísimo cuando se canta “*Undder cherubsteht vor Gott*” (y el querubín está de pie delante de Dios). Las palabras “*vor Gott*” se repiten independientemente del resto de la oración. Lo que sucede en adelante no podría haber sido predicho: una nueva clave, un nuevo tempo, un nuevo metro y una nueva vena, conducen el movimiento en una dirección completamente diferente, “así como, en cierto sentido, el mundo fue conducido en una dirección diferente después de noviembre de 1989, o el 11 de septiembre de 2001”.¹

Martin Kaltenecker tiene un razonamiento similar frente a la Francia de 1789 y se pregunta si en determinado “momento de aceleración o *concentración*” histórica las artes, y especialmente la música, “se desvían empujadas por factores externos, por algo diferente al encadenamiento habitual de las influencias y las innovaciones técnicas”. Aunque Kaltenecker descarta relaciones de “reflejo instantáneo”, pone en duda la idea de “neutralidad”. La época puede ser escuchada desde otra perspectiva. “Son precisamente tales desfases y tales rodeos, ese juego de silencios y de respuestas retardadas lo que hay que analizar.”²

¹ Barenboim, Daniel. *MusicQuickens Time*. Verso. London-New York. 2008, p. 15

² Kaltenecker, Martin. El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX. Paidós. Barcelona. 2004, pp. 13, 55 y 56.

Siguiendo al pianista y director argentino-israelí y al musicólogo francés agregamos el año 1976, con su umbral de aquelarre y propagaciones. Una banda sonora de más de siete años. Este trabajo bucea en el fondo inexplorado de las persistentes relaciones entre música/sonido y ruido con la política en su etapa de mayor violencia estatal en la Argentina. El terror tuvo un efecto perceptual que configuró el sentido auditivo. En cuanto a la música, la violencia estatal aparece reflejada como indicio y casi nunca como una tematización explícita, al menos hasta que cambian en 1979 las condiciones de recepción con la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Después de la Guerra de Malvinas y durante la transición institucional, la experiencia de la barbarie tiene otros registros, por lo general de baja intensidad.

El corte quedó fijado el 24 de marzo. La direccionalidad temporal permitió construir un orden. Lo cronológico como sostén argumental y formal. Cada punto de la línea trazada permite abordajes contextuales específicos, distinguir continuidades y quiebres: el sentido de una marcha castrense, por ejemplo, no fue el mismo durante la madrugada del Golpe que tras la retirada vergonzante del régimen. Tampoco la recepción de la voz del Estado suscitó siempre las mismas predisposiciones. El valor y la funcionalidad de una misma canción cambiaron drásticamente según el espacio en el que circularon: el cuarto juvenil (el lugar del goce desinteresado y el intercambio con amigos), el concierto público (los rituales de identificación en situaciones de peligro o normalidad), la sala de tortura. La flecha del tiempo se detiene en 1984.

Cada época, dice Hillel Schwartz, define un modo de vivir *entre* sonidos.³ Pero, como advierte Jonathan Sterne (y lo repetiremos), “no hay una descripción inocente” de esa experiencia.⁴ Nuestro recorrido toma nota de estas prevenciones y se sostiene en un entrelazamiento de la música de la política y la política de la música, los modos de recepción y construcción social de significado de los objetos musicales que tematizaron o dieron cuenta abierta u oblicuamente de las circunstancias dramáticas, la música en situaciones específicas de violencia, los modos de escucha de las emergencias políticas y la presencia de metáforas sonoras y musicales en el discurso social durante los años de conflicto. Digamos algo sobre esto último antes de avanzar: las asociaciones sonoras con la disputa política remiten a los orígenes del Estado argentino, cuya canción patria incluye un

³ Schwartz, Hillel. *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond*. Zone Books/Distributed MIT press. 2011, p.21

⁴ Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University. 2003, p. 13.

imperativo: “oíd el ruido de rotas cadenas”. En *El matadero*, de Esteban Echeverría, leemos: “Un enjambre de gaviotas blanquiazules que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería”. El “ruido” del himno se hace sordo en *La cautiva*, “signo de calamidad”. Juan Bautista Alberdi no solo pensó una estructura jurídica para el país: escribió sobre música y hasta un tratado sobre el piano. Domingo Faustino Sarmiento, que moriría sordo, pensando en los alcances de los primeros gramófonos de Thomas Alva Edison, no solo meditó sobre la extensión del Mal en el territorio argentino sino en la música que allí se desplegaba. En su discurso por el Centenario de la batalla de Ayacucho, en 1924, Leopoldo Lugones retomaría imágenes acústicas que venían de Lucio Mansilla y la conquista (“una tarde, ya anochece, estábamos en el fogón todos los de casa; sentimos un tropel, ladraron los perros y luego se oyó un ruido de sables”) para defender la injerencia de las Fuerzas Armadas en el sistema político: “Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada”. Juan Domingo Perón irá de lo visual a lo aural, del “llevaré grabado en mi retina este maravilloso espectáculo”, el 17 de octubre de 1945, al 12 de junio de 1974, cuando en su despedida dice albergar en sus oídos “la más maravillosa música, que para mí es la palabra del pueblo argentino”.

II

El encuadre microhistórico de este trabajo –o de suma de microhistorias- no provino solamente de Carlo Ginzburg sino de Eric Drott. Resultó estimulador su ensayo sobre la música durante el 68 francés, y las proyecciones que alcanzó tal acontecimiento hasta la ascensión de François Mitterrand, trece años más tarde. *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968– 1981* analiza entre otras cosas cómo las distinciones basadas en el estilo musical, las prácticas performáticas, los modos de producción y distribución, los lugares de realización, marcos institucionales y las fuentes de financiamiento, estructuran a su manera el espacio en el cual tiene lugar el debate sobre la utilidad política de la música durante el período seleccionado⁵. Su 68 es en cierto modo

⁵ Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968– 1981*. University of California Press. 2011, p, 6.

nuestro 76, entendido como hiato y fuerza residual de larga data. Otro puntal de esta investigación tiene que ver con la lectura de los principales autores de la corriente conocida como *new musicology*: Lawrence Kramer, en especial, pero también Joseph Kerman y Susan McClary, así como otros importantes estudiosos de la música popular (Simon Frith, Lawrence Grossberg), quienes, de una manera u otra, han formulado fuertes reparos a las ideas de la autonomía musical y el canon o la figura del “gran compositor”. A pesar de sus diferencias, comparten una convicción que sobrevuela estas páginas: la música es algo más que notas organizadas. Los nuevos enfoques “representan la proposición de que las cuestiones culturales, y que por lo tanto cualquier intento de estudiar música sin situarla culturalmente son ilegítimas (y probablemente interesada). ¿Alguien todavía cree que la musicología es el estudio de las puntuaciones de los grandes maestros y nada más?⁶”.

Habría sido más difícil y desorientador emprender el camino sin los libros de Esteban Buch: *La novena de Beethoven*, *Historia de un secreto*, *O juremos con gloria morir*, *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical*, y especialmente, *The Bomarzo Affair. Ópera, pervasión y dictadura*, y *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Su develamiento de las “relaciones peligrosas” entre Alberto Ginastera y el régimen incluido en *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, han sido ineludibles. Hemos tenido que transitarlos no solo como citas obligadas sino desafío: tratar de encontrar los resquicios que pudieron haberse pasado por alto.

El otro autor, Jonathan Sterne, es más que la suma de sus libros, una autoridad de lo que se conoce como *sound studies*. Los estudios sonoros son, según su propia definición, “un nombre para el fermento interdisciplinario en las ciencias humanas que toma el sonido como su punto de partida analítico o llegada. Al analizar tanto las prácticas sónicas como los discursos e instituciones que los describen, re describe lo que el sonido hace en el mundo humano, y lo que los humanos hacen en el mundo sónico. Alcanza registros, momentos y espacios, y piensa en disciplinas y tradiciones, algunas que han considerado el sonido por mucho tiempo, y otras que no lo han hecho hasta hace poco⁷”. O, como lo dicen

⁶ Richard Middleton. “Music studies and the idea of Culture”. *Cultural study of musical. A critical introduction*. Edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. Routledge. 2003, p. 10.

⁷ *The sound studies reader*. Sterne Jonathan, editor. “Sonic imaginations”. Routledge. London. 2012, p.2.

Trevor Pinch y Karin Bijsterveld en la Introducción de *The Oxford Handbook of Sound Studies*: “los estudios sonoros son, por lo tanto, un área interdisciplinaria floreciente con varias disciplinas superpuestas y una serie de métodos que tocan a los campos de la eco-acústica, la musicología, el diseño de sonido, los estudios urbanos, la geografía cultural, los estudios de la comunicación, estudios culturales, la historia y la antropología de los sentidos, la historia y la sociología de la música, y los estudios literarios⁸ .

Kirsten Gibson e Ian Biddle nos enseñan algo que ha tratado de ser una constante: las historias sonoras son, de hecho, historias de subjetividad, sociabilidad, poder y política. “Plazas públicas, mitines, actos, situaciones de violencia -de la tortura al fusilamiento-, procesiones. Las escenas nos involucran en las narrativas de cómo el sonido ha configurado las vidas pasadas: cómo se ha acarreado significado para los individuos y las instituciones⁹”. Sterne no tiene dudas sobre la importancia que representa la creación de una teoría cultural del sonido. “La modernidad no solo se explica en términos visuales sino también desde la escucha. Ha habido siempre una fuerte audacia al afirmar que la visión traza el mapa de la modernidad... Siempre hay más de un mapa para un territorio y el sonido provee un camino particular a través de la historia. En algunos casos los modos modernos de ver han sido prefigurados por las maneras de escuchar. Hacemos nuestras sus consideraciones: “solo raramente los historiadores del sonido sugieren cómo se conectan unas con otras, o relacionan sus trabajos con dominios intelectuales mayores”. El desafío es, por lo tanto, imaginar el sonido (y la música) como un problema que se mueve más allá de su inmediato contexto empírico. “La historia del sonido esta siempre conectada con proyectos mayores de las ciencias humanas. Depende de nosotros profundizar esas conexiones”¹⁰ .

III

⁸ Trevor Pinch and Karin Bijsterveld. “New keys to the world of sound”. Pinch, Trevor/ Bijsterveld Karin. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York 2012, p. 10.

⁹ *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*. Edited by, Kirsten Gibson and Ian Biddle. Routledge. 2017, p.2.

¹⁰ *Ibid*, Pp, 5.

Antes de comenzar la *escucha* de una época vale la pena preguntarse sobre la misma acción. ¿Qué nos dice el mismo verbo? En los escritos hindúes sagrados la expresión *sruti* (audición, oído) simboliza la revelación suprema. “Escucha, Israel: Jehová nuestro Dios, Jehová uno es”, se enfatiza en el “Deuteronomio (6,4)”¹¹. La unicidad se entendía a partir de la letra que salía de los pulmones: voz sonando.

Claro que en el río del sonar nunca escuchamos lo mismo. Heráclito hablaba de prestar cuidadosamente el oído en todo momento, que no es otra cosa que saber interpretar (una operación de intercambio, compensación, algo debe ser devuelto) Nancy se pregunta qué significa estar enteramente inmerso en la escucha, formado por la escucha, escuchando con todo el ser¹². No por casualidad cada sentido registra un doble estado: ver y mirar, oler y olfatear, probar y saborear, tocar, sentir o palpar. Muchas lenguas occidentales poseen al menos dos (o más) verbos distintos para indicar la acción de recibir sonidos pasiva o activamente o, para referirse a la sensación perceptual. *Oír/ escuchar*, en español; *uidir, sentire* o *ascoltare* (italiano); *ouir, entendre* o *écouter* (francés); *hören, anhören, zuhören, horchen* (alemán), *ouvir/escutar* (portugués). Como dice Fabbri, existen espacios semánticos relativos al menos a dos actitudes hacia la recepción del sonido: una que implica nuestro acto deliberado de prestar atención al canal sensorial, otra que implica su mero funcionamiento¹³.

Quignard recuperó la relación entre audición y obediencia, insoslayable para comprender lo que nos ha sucedido. Del verbo el latín *obaudire* derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audientia*, es, por lo tanto, una *obaudientia*, una obediencia¹⁴. A lo largo de las páginas que siguen trataremos de descubrir hasta qué punto se ejerció ese mandato: “oíd el ruido”, sí, pero de aquello que en rigor corta con su filo el sosiego. “El ruido nunca es tanto una cuestión de intensidad del sonido como de intensidad de las relaciones: entre el pasado profundo, pasado y presente, imaginado o experimentado;

¹¹ García López, Félix. *El Deuteronomio, una ley predicada*. Editorial Verbo Divino. Navarra. 1989, p. 21.

¹² Nancy, Jean Luc. *A la escucha*. Amorrortu editores. Buenos Aires-Marid. 2007, pp. 10- 11.

¹³ Franco Fabbri, “La escucha tabú”, en *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Marta García Quiñones, editora. Orquesta del caos. Barcelona. 2008, p. 21.

¹⁴ Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Editorial Andres Bello. Santiago de Chile. 1998.

entre una generación y la siguiente, dioses y morales; entre el campo y la ciudad, lo urbano y suburbano; una clase y otra; entre sexos, entre Neanderthals y otros humanos¹⁵”.

El ruido podría ser indeseado e ininteligible, pero nunca insignificante: invade todo. En cada una de sus formas puede ser biológico, vocal, eléctrico, geológico, atmosférico, cósmico, literario: el ruido es un jugador de la escena histórica¹⁶. Los ruidos tienen su propia onomatopeya (la serie Batman los instituyó en las pantallas en código pop: *sock, pow!, Blap!, bam!, rif!, biff!, ow!*) Remanentes de un Ur-lenguaje. La contingencia determinó su significación. Dice Hendy: “tanto en la revolución como en la guerra, el conflicto se hizo de un tapiz más rico y complejo de sonidos humanos. Cantos de protesta y discursos que levantan al pueblo, la capacidad de callar y de escuchar los movimientos invisibles de tu enemigo: atender a estos así como al estruendo obvio nos permite experimentar los conflictos de una manera diferente. Revela cuán a menudo el sonido en sí mismo tuvo un papel importante en la forma en que se desarrollaron los dos eventos¹⁷”. En nuestro caso se trata del terror.

J. Martin Daughtry llama a interrogar la interrelación de los conceptos de sonido y violencia de una manera amplia. Imaginarlos productivamente como términos esencialmente mezclados, cada uno de ellos se manifiesta dentro del otro como una potencialidad constante y una analogía estructural¹⁸. Hemos intentado no perder de vista esta dialéctica, su resultante acústica y los efectos en la producción de subjetividad. En el quinto de los *Ejercicios espirituales* de la Primera Semana, presentado como una “meditación sobre el infierno”, Ignacio de Loyola prepara al practicante para “oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro Señor y contra todos sus santos¹⁹”. El manual de ascesis es claro. Quien lo ejercita debe representarse a sí mismo con su propia imaginación sonora. Pero, ¿qué pasaba con la materialidad sonora del infierno *real* de la dictadura? Hablamos de toda una taxonomía que incluye disparos, frenadas, motores, gritos de sufrimiento, la estática de la tortura. Pilar Calveiro,

¹⁵ Schwartz, Hillel. *Ibid*, p. 21.

¹⁶ Schwartz, Hillel. *Ibid*, p. 28.

¹⁷ Hendy, David. *Noise. A human history of sound and listening*. Companion to the bbc radio series. 2013, p 156.

¹⁸ Daughtry, J. Martin. *Listening to the war. Sound music, and survival in wartime Iraq*. Oxford University Press. 2015, p. 159.

¹⁹ Loyola, Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. Editorial Claretiana. Buenos Aires. 2004, p. 22.

sobreviviente de la ESMA, señala que el campo de concentración, por su cercanía física, hecho en medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”, solo podía existir en medio de una sociedad que elegía no ver, por su propia impotencia²⁰. “Estamos ciegos de ver/ cansados de tanto andar”, se canta en una canción de Serú Girán de 1979, “Los sobrevivientes”²¹. Pero, ¿se podía no escuchar? Volvemos a Sterne: no hay descripción inocente del sonido. El sonido –esa cualidad inmaterial, ese proceso, ese instrumento, esa entidad autónoma en sí- nos enfrenta a algo más que una cuestión perceptual. La visión nos conecta con superficies, es direccional, tiende a la objetividad. El sonido, en cambio, viaja hacia nosotros, nos ubica en un acontecimiento, un tiempo. Nos toca. Somos como “membranas timpánicas” ampliadas y construidas en un espacio histórico que, como señala Georgina Born “es coproductor de esos procesos”, la consecuencia “de prácticas sociales y materiales, interrelaciones”²².

La escucha, por lo tanto, podía llevar a la perdición: lo sabemos desde el mito de las Sirenas. La posibilidad de esa misma muerte se hizo *leitmotiv* a fines de 1976: las dos notas graves de Tiburón, la película de Steven Spielberg, estremecieron a las audiencias aunque no lo hicieran consciente. Mar y asfalto les hablaban de lo mismo. Taparse los oídos (sin cera) ponía en juego una ética de la escucha que podría definirse como un conjunto de creencias acerca del sentido y el rol del oyente en un marco histórico concreto. La escucha de un relato, una palabra (cantada), una vibración, un silencio, como posición y toma de posición tendiente al otro, como apertura –desde adentro– hacia un otro. Leemos en el legajo 7397 de la CONADEP: “ante su intento de resistencia, al doctor Norberto Liwsky le dispararon dos balazos, uno en cada pierna. Liwsky recordó que en esos momentos “gritaba a voz en cuello que eso era un secuestro” y exhortaba a sus vecinos “para que avisaran a mi familia”²³. ¿Aquel pedido se extinguió en el ambiente como mero *nonsense* sonoro? ¿Y una canción? ¿Qué podía revelarle a un oyente sobre esos procedimientos? “Cuando las

²⁰ Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue. Buenos Aires 2004, p.91

²¹ *La grasa de las capitales*, Sazam Records Music Hall. Tema 8. 1979. Edición digital.

²² *Music, sound and space. Transformations of publica and private experiencia*. Edited by Georgina Born. Cambridge University Press. 2013, p.3.

²³ *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP). Eudeba. Buenos Aires. 1984.

diferencias políticas y sociales estallan en la lucha, les sigue rápidamente un ataque de los sentidos”²⁴.

Entonces, ¿el horror se escuchaba u oía (mal)? Ya podemos adelantarlo: por lo general sucedió lo último, el *proceso de reorganización* fue también perceptual. Foucault ha demostrado que, a partir de los siglos XVIII y XIX el cuerpo se convirtió en objeto y “blanco del poder”: manipulado, formado, entrenado como una máquina, construido y reconstruido para incrementar su fuerza y habilidad, pero, además, ya se dijo, obedecer²⁵. La audición, inmersa en el sujeto, asociada a la interioridad, el afecto, pero también al contacto físico con el mundo exterior, fue consecuentemente alcanzada por estas modificaciones y necesidades, mucho más bajo una dictadura.

IV

En junio de 1977, Luis Alberto Spinetta presentó durante un recital bajo la lluvia una canción sobre un rebelde descuartizado (Tupac Amaru). Pero antes de cantarla, pidió que no fuera escuchada en clave política. Por entonces, el dictador Jorge Videla ofrecía la primera definición de lo que era un desaparecido: alguien cuyo cuerpo no podía reconocerse. Ya había ocurrido la masacre de Margarita Belén (la aparición en Pilar de cadáveres dinamitados). “Este cuero ya se acorta/ pero no mi fe”, canta Spinetta²⁶. No sabemos si se había enterado de ese episodio atroz (a través de los diarios o el rumor) o conocía la frase de Videla, pero sí qué hacer con la canción, cuál es acá su utilidad. Tenemos un artefacto regido por sus propias reglas, basadas en la relación entre música y texto. Se puede establecer un linaje –su relación con la “forma canción”, el lugar que ocupaba en la obra del autor. Podríamos *leerla* a partir de los nuevos estudios sobre música y palabra, tratar el texto como forma independiente, sopesar el valor de las palabras a partir de su añadido performático; hacer, incluso, un inventario de los acordes, describir la línea

²⁴ Hendy, David. *Noise. A human history of sound and listening. Companion to the bbc radio series*. Harper Collins. 2013, p. 155

²⁵ Foucault, Michel. *Foucault, Michel. Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2002, p, 125.

²⁶ Spinetta, Luis Alberto. *Kamikaze*. Interdisc. 1982. Buenos Aires. Tema 3. Edición digital.

melódica. No es eso lo que nos interesa. El caso de “Águila de trueno” nos coloca en una línea de la interpretación que será constante, incluso para obras instrumentales de la “alta cultura”. Seguiremos la senda de Kramer cuando sostiene que una interpretación abierta no apunta a repetir premisas sino “producir algo nuevo a partir de ellas²⁷”. Depende de un conocimiento previo pero “espera transformarlo”. La interpretación, señala también Kramer, uno de los referentes de la *new musicology*, no busca recuperar un significado, develar un enigma, dejar al descubierto lo que se ha ocultado, ni implantar otro. Apunta a “poner el sentido en acción” con el objetivo de “combinar la diferencia del pasado con la apertura del presente”. La interpretación no le adjunta un sentido al objeto que, de otra manera, carecería. El significado es “lo que el objeto devuelve²⁸”. La interpretación representa un punto de intersección de modos de subjetividad históricamente específicos, socialmente fundados, y las circunstancias por las cuales estos modos son activados y modificados. No faltarán momentos en los que la búsqueda encuentre resistencias, tensiones o extravíos. Kramer nos tranquiliza: una interpretación puede “ser errónea, pero porque la posibilidad de una interpretación garantiza la posibilidad de otras: ninguna interpretación puede ser simplemente correcta²⁹”.

Soslayado entonces el análisis estructural (funcionalidades, combinatorias, causalidades), cuestiones de estilo o pertenencia, la canción, la música, en general, yendo de lo privado a lo social, inserta en la fábrica de una realidad, hace valer para nuestros objetivos su valor *indicial*. Nos hemos hundido en el barro de esa pisada acústica como el arcano cazador al que Ginzburg hace referencia. Es canción u obra es a la vez documento porque podemos extraer algo no conocido. Invita a explorar lazos que la vinculan con el drama histórico. Acercamiento a un pasado esquivo, sin descuidar lo que dice Traverso: “no hay duda de que la comprensión histórica de un texto necesita de la exploración de los lazos que lo vinculan con un contexto social, político y semántico, en el que el texto en

²⁷ Kramer, Lawrence. *Interpreting music*. University California Press. Los Angeles. 2011, p.2

²⁸ Kramer, Lawrence. *Ibid*. Pp.8

²⁹ Kramer, Lawrence. *Ibid*, p. 3

cuestión apuntaba a responder preguntas a veces muy diferentes de las que podemos hacerle hoy³⁰”.

Una sociedad se refleja en su producción sonora. No como mera transposición. Sí a través de síntomas o detalles que nos ayudan a detectar pliegues inadvertidos debajo de la máquina consensual, aquella que organiza lo decible, narrable, opinable y lo que se debe callar (algo así como un mundo homólogo al del discurso social). Una totalidad que circuló con sus escalas de valor, y que de una u otra manera, en distintas situaciones, llegó a los oídos argentinos. Lo aplaudido e ignorado, lo “alto” y “bajo”, la costumbre y lo emergente, lo que transmitieron radios y televisores, lo captado en tocadiscos, salas de ensayo, teatros, espacios triviales, ámbitos de trabajo y conspiración o militancia, aquello transformado en *doxa*, colado en la informalidad, transformado en algo aceptable, temido, repudiable, seductor. Esos vestigios de lo experimentado se encuentran en discos grabaciones piratas, noticias televisivas, diarios y revistas de la época, ensayos e investigaciones políticas y socioculturales preexistentes, novelas, cuentos y películas. Pero también, en los expedientes de los juicios contra los autores de delitos de lesa humanidad y en las voces de víctimas de la dictadura entrevistadas.

En este corte sincrónico, se ha ido detrás de las remanencias, anacronismos y escombros por los campos fosilizados, las ruinas digitalizadas y los territorios de la consagración. Se ha hurgado en la *debris* y los catálogos para tratar de acceder al nudo de una época, sus debates y pavores, dar pista de las emergencias a través del canto de palabras como centelleos o señales costumbristas. En lugar de descomponer la historia en narrativas, hemos *auscultado*. La doble acepción del verbo es acá pertinente: “sondear el pensamiento de otras personas” y “aplicar el oído” a fin de “explorar sonidos o ruidos normales” en un cuerpo.

Excavar, nombrar, inventariar. Muy pronto surgió un dilema. ¿Cómo se conectan materiales de origen y ponderaciones dispersas, sin contacto causal? ¿Qué podía alinear, además de un mismo año, a Palito Ortega y Alberto Ginastera? Hubo que aprender a mirar a los costados y de abajo hacia arriba. En la bóveda celeste, las estrellas se encuentran a

³⁰ Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2012, p, 23.

años luz unas de otras. Su luminosidad no es más que un resto (la victoria del tiempo sobre el espacio). El hombre alzó la vista y agrupó esos conjuntos de proyecciones que parecen cercanos como constelaciones. Para unir sus componentes imaginó siluetas por analogía formal. Las llamó Orión, Pegasus, Perseo. Nuestras constelaciones son acá del orden de lo aural. En vez de cuerpos astrales, objetos que no pertenecen necesariamente a un mismo campo ni de modo directo al *mundo* de la música. Un asterismo de lo desigual. Puede agrupar una canción, una obra culta, publicidad, metáforas, discursos, narrativas, imágenes, ruidos, lo legitimado y lo disfuncional. No trabajan sobre un tiempo heteróclito sino sobre un mismo momento para hacer converger lo disperso: “Viernes 3.AM”, de Serú Girán (“Y llevas el caño a tu sien/ apretando bien las muelas”), por ejemplo, encuentra otro sentido al lado de los expedientes carcelarios que adulteraban las razones de la muerte de un preso político y las obsesiones con el suicidio en *Respiración artificial* y *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Ricardo Piglia y Jorge Asís, respectivamente, entre otros objetos. Tópico del suicidio, pero algo más. Un *pathos* escuchado/cepillado a contrapelo. De este contorno virtual podremos tener otras ideas de ese período. El mecanismo reivindica su inocultable prosapia benjaminiana: separar lo próximo y arrimar lo alejado en el ámbito de la experiencia ordinaria. Cruzarlos, yuxtaponerlos de manera caleidoscópica para darle coherencia a reflexiones que no aspiran a una totalidad. Más que síntesis, modos de intersección o agrupamiento. Cortes diagonales. Hendiduras. Burucúa asegura tener “buenas razones” para pensar que la tesis de Benjamin en torno al *Trauerspiel*, donde aparece la idea de constelación, “tiene una deuda considerable con el horizonte histórico-cultural cultivado en el círculo warburgiano”³¹. Aby Warburg concibió su *Atlas Mnemosyne* como una herramienta cognitiva para poner en relación imágenes heterogéneas: reproducciones de obras de arte y prospectos publicitarios, una Medea de Delacroix y el gesto de una jugadora de golf, unos dibujos de astrólogos del Renacimiento y unas iluminaciones medievales con las que intentaba reconstituir una lógica profunda (Burucúa junta en su serie personal antiguas ninfas con la foto juvenil de Eva Perón con el cabello suelto, ícono del montonerismo). Al morir, en 1929, el atlas constaba de setenta y nueve planchas, o sea, más de dos mil reproducciones. Cada una de esas pantallas de fondo

³¹Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2003, p29

negro, colmadas de imágenes en blanco y negro, le permitía a Warburg concebir una multiplicidad de lazos a partir de temáticas o de lazos formales a veces oscuros. Dice Bourriaud (y también Graciela Speranza): si el sistema warburgiano suscita hoy tal entusiasmo (del cual no es ajeno este trabajo), se debe a que se condice con una matriz dominante de nuestra época: la red, el mapa, el tablero, el diagrama. “La constelación y otras figuras del arte cuyo punto en común reside en su estructura reticular, un conjunto de puntos unidos entre sí por nexos, visibles o no”³².

Sustituimos imágenes por nuestros propios archivos para desplegar un modo de pensamiento por medio de cadenas asociativas y combinaciones. Analogías. Sabemos que la analogía no tiene buena reputación y se cuestiona su falta de cientificidad y rigor epistemológico. “El demonio de la analogía” al que se refería Barthes (“en cuanto una forma es vista, tiene que parecerse a otra cosa”). Para Christian Michel, la analogía es sin embargo un modo de comprender una totalidad, pone en tensión lo comparable e incomparable, es “una racionalidad otra”, invención, “potencia de cauce” que supera claramente el juego de las metáforas y “sirve de intermediario entre las disciplinas”³³. Anne Duprat habla de la “productividad heurística” y el rol esencial que juega en “la constitución de un pensar de lo real”³⁴.

Con esas maquinarias interpretativas se ha buscado una forma “híbrida” al servicio de sus propósitos, resistente a la clasificación pero capaz de decir “algo verdadero sobre el mundo”³⁵. A su modo toma partido por un encuentro entre método y texto, y tiene que ver con las amplias posibilidades a las que se abre el ensayo al reagrupar formas discursivas muy variadas en su función ideológica, su modo de enunciación y su organización interna, en la relación que se establece entre lo vivido y la regla. Altamirano hace otras precisiones importantes: los modos de practicar la historia intelectual son variados y no hay dentro de su ámbito “un lenguaje teórico o maneras de proceder que funcionen como modelos obligatorios para analizar los objetos ni para interpretarlos”. Esta conclusión es

³² Bourriaud, Nicolás. *La exforma*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2015, p.82

³³ *Le Démon de l’analogie. Analogía, pensée et invention d’Arustite au XX siècle*. Sous la direction de Christian Michel. Classiques Garnier. Paris. 2016, pp. 8-12-25.

³⁴ Anne Duprat. “Resemblance/analogie. L’image et le paradigme critique”. En *Le Démon de l’analogie. Analogía, pensée et invention d’Arustite au XX siècle*, p. 337.

³⁵ Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2016, p.23

extensiva a otras áreas de la reflexión y el conocimiento, y no solo la práctica historiográfica. La erosión de “un saber privilegiado” trajo un nuevo ordenamiento. Es, glosando a Bronislaw Baczko, una época de “herejías eclécticas”³⁶. Podemos pensar también en el modo en que Piglia lee *Facundo* y lo que encuentra, más allá de la eficacia retórica y el juego de oposiciones: “circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabajo con todos los materiales y todos los géneros”. En ese sentido funda una tradición de libros que condensan elementos literarios, políticos, filosóficos. “En el fondo esos libros son mapas para orientarse en el desierto argentino”³⁷. Con menos ambición y más modestia, hemos atravesado distintos registros que incluyen además el estudio cultural, la crónica periodística y la especificidad de lo musical.

V

Este trabajo empieza la misma madrugada del 24 y analiza las significaciones que tuvo el tópico de la música militar. Eso nos obliga a recorrer instancias preexistentes del género, la inestabilidad de sus sentidos antes de su diseminación a través de los medios capturados por las Fuerzas Armadas. Cuando las marchas se escucharon a paso redoblado por la radio y la televisión en cadena nacional se había reconquistado la única posibilidad de interpretación de esos mensajes sónicos.

El segundo capítulo, “Cantar”, se introduce en lo que llamamos el “régimen de escucha” de la dictadura: de un lado, el modo en que los vecinos de los campos de concentración empezaron a decodificar a través de los sonidos el horror puertas adentro. Por el otro, la misma violencia estatal como fuente sonora. Se intenta además acá reconstruir de dónde viene la asociación entre el “canto” y el revelar bajo tormento un secreto al poder, qué peso tuvo esa homología en el lenguaje punitivo y cómo se ejerció la

³⁶Altamirano, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2005, p. 13

³⁷Piglia, Ricardo. “Una trama de relatos”. *Crítica y ficción*. Seix Barral. Buenos Aires. 2000. Pp, 47

orden en los centros clandestinos. Los testimonios de las víctimas del terror son, en este tema y los sucesivos, esenciales.

Según Kaufman, “lo que determina afinidades entre el fenómeno argentino de los desaparecidos y algunas limpiezas étnicas más recientes es la inspiración nazi recibida por los perpetradores con mayor o menor conciencia, con mayor o menor deliberación”. Desde el punto de vista teórico, el carácter paradigmático del nazismo “se verifica en la irradiación de las influencias que produce con posterioridad³⁸”. El lugar de la música en los campos es una de sus dimanaciones. Sostiene Katarzyna Naliwajek- Mazurek en “The Functions of Music within the Nazi System of Genocide in Occupied Poland” que las cárceles nazis, los ghettos, los campos de concentración y de muerte plantean “las preguntas más desafiantes para el investigador, al igual que para cualquier ser humano que apenas puede entender la posibilidad de relación entre una escena de matanza masiva y la música, particularmente si nos adherimos a la noción de música concebida principalmente como una forma de arte con sus propias cualidades éticas intrínsecas o históricamente atribuidas³⁹”. El interrogante alcanza en este tercer capítulo a la experiencia concentracionaria argentina y puede resumirse en el azoramiento de Martyniuk: “¿Quién sabía que pasaban ‘Satisfaction’ de los Rolling Stones en el sótano de ESMA mientras se torturaba?⁴⁰”. Es de esta circunstancia pavorosa que la tesis toma su título: *Satisfaction en la ESMA*.

Hubo una fuerte conexión entre el modo en que los nazis exaltaban su poder y el poder que le atribuían a la música misma: fue uno de los espacios de la disputa por una supremacía que ya se creía en rigor ganada. No existió en Argentina un Reinhard Heydrich. El arquitecto de la Shoah, hijo de compositor wagneriano, había sido un virtuoso violinista y se solazaba tocando un concierto para violín de Brahms una vez que concluía su trabajo. Tampoco un Alfred Rosenberg. El fundador del partido nazi, responsable doctrinario y ministro de los Territorios Ocupados del Este consideraba “la superación germánica del

³⁸ Kaufman, Alejandro. *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Ediciones La Cebra. Buenos Aires. 2012, p. 123.

³⁹ Katarzyna Naliwajek- Mazurek. “The Functions of Music within the Nazi System of Genocide in Occupied Poland”. En Wojciech Klimczyk / Agata Świerzowska edited. *Music and Genocide*. Peter Lang edition. Frankfurt am Main. 2015, p. 83

⁴⁰ Martyniuk, Claudio. *ESMA. Fenomenología de la desaparición*. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2004, p. 8.

mundo” como “energía acrecentada”, acción “volitiva” que comparaba capciosamente con el “dulce sagrado acorde” al que Schubert, en el lied “An die music”, dice el nazi, “atribuyó la omnipotencia”. Schubert, dice Rosemberg, prefigura el hambre de conquista. No, lo de Argentina fue menos metafísico y, en un plano, derivativo de los manuales de contrainsurgencia de la CIA, abiertos no obstante a formas propias del despliegue de la crueldad con la música (los ecos de la película *La Naranja mecánica*). Pero, detrás de esas páginas, y las maneras en que fueron traducidas y leídas, no dejan de resonar hábitos de industria de la muerte hitleriana.

El cuarto capítulo parte de dos canciones, la primera versión de “Superhéroes” de Chary García, de 1976, y “Águila de trueno”, cantada un año después por Luis Alberto Spinetta, para reflexionar sobre la categoría de “canción oblicua” y las estrategias asumidas, con mayor o menor conciencia, para hablar de un modo elusivo de aquello que ocurría en Argentina.

El quinto capítulo gira alrededor de 1978. El Mundial de fútbol, con sus canciones oficiales, la voz de Videla puesta a prueba en un único acto de masas –la inauguración del certamen. “El momento de normalidad es el verdadero horror del campo”, sostiene Agamben sobre Auschwitz⁴¹. La normalidad cotidiana y el horror subcutáneo y latente parecen refractarse a través del entretenimiento cultural. La Buenos Aires del 78 encuentra sus parentescos con la París ocupada por los nazis entre 1940 y 1944. En medio de la euforia mundialista, en el Colón se lleva a escena *Tosca*, de Giacomo Puccini, la obra que tematiza como nunca en el género lírico la experiencia de la tortura. Se revisa su recepción cuando, puertas afuera del teatro se negocia la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH).

El sexto capítulo establece su eje en la tarea de la CIDH, el momento en el que cambiará el umbral de enunciación y escucha a partir de sus demoledoras conclusiones sobre el terror. *La grasa de las capitales*, y en particular dos de sus canciones, “Los sobrevivientes” y “Viernes 3.AM”, se articulan para dar cuenta de las discusiones en el exilio sobre la derrota política y, como se ha mencionado, la temática del suicidio. Calveiro reinterpreta *Los Hundidos y los salvados*, de Primo Levi para reflexionar sobre aquello que

⁴¹ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2017. Pp, 29

encuentra a las palabras a mitad de camino: “el campo como “una infinita gama no del gris, que supone la combinación del blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones”. ¿Qué hilo delgadísimo y efímero pudo encontrar a víctimas y victimario a través de la música? La distancia de 13 kilómetros entre Dachau y la sede de los festivales Beethoven de invierno en Alemania que enmudeció a George Steiner en la Posguerra se acortó en Buenos Aires. ¿Qué nos dice de la experiencia perceptual y política de la dictadura la adyacencia de la ESMA y Obras Sanitarias, el templo del rock abierto en 1978, o aquella que coloca a pocas cuadras al Colón y el Batallón 601 del Ejército?

El séptimo capítulo tiene que ver con lo que llamaremos las músicas afirmativas de la dictadura, desde Palito Ortega a Alberto Ginastera y Roberto Caamaño, así como el papel del Estado como curador musical. El apartado octavo se centra en la figura de Alicia y cómo el personaje de Lewis Carroll fue tomado por diferentes actores hasta llegar a Charly García para versar sobre la represión y, por primera vez, establecer una relación horizontal y directa con el público y la crítica. “Canción de Alicia en el país” es entendida por casi todos: queda afuera la comunidad política.

El octavo capítulo cierra la parábola temporal con las músicas de la inmediata transición. El momento de las elecciones y el papel de las canciones infantiles de María Elena Walsh, recicladas para hablar por completo del mundo de los adultos. Señala Kaufman que “el trauma es un agente externo al sujeto que le ocasiona una lesión, y que se articula en su historia y su memoria, dando lugar a la producción de entidades significativas, sintomáticas o lingüísticas susceptibles de interpretación. Los traumas comprenden circunstancias accidentales para el individuo singular, pero se presentan en forma constante como conjunto en la población, en determinado período de tiempo. Por lo tanto forman parte de la historia humana⁴²”. ¿De qué manera las canciones lo circundaron? La música de la transición es la de las dificultades para representar o simbolizarlo. Mientras, desde sectores del primer Gobierno posdictatorial se comienza a explicar la experiencia pasado como un enfrentamiento entre dos demonios. El “Posludio” funciona como una recapitulación general e incluye además una reflexión sobre los modos en que

⁴² Kaufman, Alejandro. *Ibid*, P, 122.

fue recibida la primera ópera de cámara que tematizó el drama de los desaparecidos ocho años después de la asunción de Alfonsín.

Satisfaction en la ESMA se saltea deliberadamente dos temas medulares de esos años: Malvinas, motivo de una larga investigación paralela y un estudio comparativo de las músicas de Buenos Aires y Londres durante la guerra y, además, el papel que jugó la música entre los presos políticos como sostén, resistencia e identificaciones colectivas frente a la opresión. Esto no quiere decir que esas cuestiones sean completamente dejadas de lado.

VI

Como se ve, este trabajo fue escrito espacialmente “entre” libros (una casa atiborrada) y, en particular, entre autores, Buch y Sterne, no porque me hubiera propuesto un punto medio entre ellos, una solución *intermedia* a sus problemas y métodos; más bien he tomado una de las acepciones de la preposición *entre*, la que indica “cooperación o participación en un grupo o conjunto”. A su manera, y absolviéndolos de mis posibles errores, *Satisfaction en la ESMA* fue trabajado *con* ellos. La lista incluye a mi tutor, Alejandro Kaufman, verdadero maestro en las tormentas y, también, en las instancias de dilucidación. El agradecimiento se extiende a Martín Liut, director de Territorios de la Música argentina contemporánea (TEMAC) de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), proyecto de investigación del que formo parte.

Este texto es inseparable de la biografía de quien lo escribe: por lo tanto le hace un pequeño sitio a su historia. Se ha intentado, como François Rabelais pide en el primer prólogo, luego desechado, de su *Gargantúa*, hacer de mis músicas y otras experiencias revisitadas huesos que deben morderse/escucharse hasta chupar el “sustancioso tuétano”. No siempre se llegó a ese fondo. El espejo de la revisión no ha devuelto a veces las mejores imágenes. Comparto lo que señala Jablonka: hay registro y también experiencia. Hablan los hechos, las obras, pero en estas páginas no hay una moral de abstención. No se trata de intimismo ni complacencia autocentrada. Se reconoce “una filiación, un arraigo, un

recorrido, una pertenencia, una motivación, un gusto, una preferencia, un sistema de valores⁴³”. La neutralidad, dice también Jablonka, “no es posible ni deseable: los valores, sean cuales fueren, fundan la humanidad del investigador. Es preferible, por lo tanto, sacarlos a la luz, es decir, luchar contra uno mismo, contra sus secretos de fabricación, contra sus preferencias, contra la evidencia narcisista por la cual se juzga normal ser uno mismo”. Al develar la posición biográfica, familiar, académica, social y política desde la que se habla (antes de indicar el rumbo de su investigación) se organizan “las condiciones de su propia crítica: un discurso es criticable y, por lo tanto, científico, porque está armado de un punto de vista”.⁴⁴ El campo de disputas entre el *yo* (que no es el de Facebook) y el plural mayestático tuvo dos resoluciones. He hablado también de mí mismo en tercera persona salvo cuando el distanciamiento se convirtió en problema y lo narrado/vivido a la par del objeto que se discute reclamó otro giro más.

A pesar de la apuesta manifiesta a una linealidad, la historia cronológica nunca es homogénea ni vacía, y mucho menos cuando trata de discutir *en* y *el* presente. Este no es un relato tan solo hecho de malestares “pasados”. Nuestro *telos* tampoco es una experiencia definitivamente archivada. Una constelación particular se forma entre “el otrora y el ahora” al que alude Traverso. No soy historiador: esta es apenas una *historia reflexiva de la escucha*, como prefiero llamarla. Pero los objetos analizados me hicieron *ver* que el pasado pensado/escuchado era a la vez un modo de entender e involucrarse en el mismo tiempo de la escritura. Como dice Traverso, la historia se escribe siempre en presente. En nuestro caso, el sonido nos ayuda a introducirnos en una discusión urgente con el revisionismo. Ceferino Reato, en las conclusiones de su libro de entrevistas con Jorge Videla, cuestiona abiertamente el valor de la escucha de las víctimas como elemento probatorio. “Tal vez debamos preguntarnos con sinceridad si los actuales juicios por delitos de lesa humanidad buscan la verdad de lo que pasó, que incluye la localización de los restos de los desaparecidos, o privilegian la condena en bloque y con argumento más bien polémico (por

⁴³ Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2016, p. 301

⁴⁴ Jablonka, Ivan. *Ibid*, pp. 297-98.

ejemplo, testigos que reconocen a sus presuntos captores y torturadores por el tono de la voz)⁴⁵.

Escuchar *bien* puede resultar intolerable.

⁴⁵ Reato, Ceferino. *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*. Sudamericana. Buenos Aires. 2012, p.276.

1. MARCHAR

La crónica periodística suele marcar las 3:21 del 24 de marzo como la hora en que una voz neutra formalizó la destitución de Isabel Perón en cadena nacional.⁴⁶ A esas alturas de la noche, cualquier persona despierta creía saber lo que estaba en juego. Diez minutos antes, las emisoras habían sido tomadas por asalto y el Golpe tuvo su anticipación musical. Las bandas militares preludiaron la proclamación del estado de guerra interna a través de un bando. “El tambor fue mi primer encuentro estremecedor con el nacionalsocialismo”, anotó el filólogo alemán Victor Klemperer.⁴⁷ Bronces y tambores notificaron aquella madrugada lo tan vaticinado en la Argentina. *Avenida de las camelias* delimitó un campo de lo sensible. Los compases de la marcha se solaparon con el ruido de estática de los comunicados oficiales que se propagaban desde el Estado Mayor del Ejército.

El locutor Juan Vicente Montesana había sido sacado de su casa y llevado a una oficina que se improvisó como estudio de radio. “Cubrimos con mantas las paredes para que la voz no rebotara. Desde allí leí el primer comunicado”.⁴⁸ Luego, *esa* música. Más tarde, una nueva lectura. Y las marchas, todas las veces que fueran necesarias. A las seis de la mañana, Montesana informó al país que el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Massera y el brigadier Omar Agosti se harían cargo del Poder Ejecutivo. La jura tendría lugar en el Estado Mayor de las Fuerzas Armadas.⁴⁹ Entre las 3:21 y las primeras horas de la tarde, Montesana interpretó con distanciamiento el contenido amenazante de los veinticinco bandos. Su voz sugería un puesto fijo de locución y un nuevo centro del poder: el Edificio Libertador.

⁴⁶ *Siete Días Ilustrados*, N° 458, 26 de marzo de 1976.

⁴⁷ Klemperer, Victor. *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Editorial Minúscula. Barcelona. 2012, p. 35.

⁴⁸ “La voz detrás del comunicado Número 1”. <https://www.elintransigente.com/argentina/2010/3/24/la-voz-detras-del-comunicado-numero-1-39661.html>

⁴⁹ “A 25 años del golpe. Juan Montesana. Locutor oficial de la dictadura”, *Clarín* (Buenos Aires, 19-III-2001). https://www.clarin.com/politica/voz-grave-anuncio-golpe_0_B1jejYOIAKx.html

Pero con la música ocurrió algo más. El prodigio de la reproducción técnica tenía en este caso un recordatorio añadido: cada vez que *Avenida de las camelias* se escuchaba, los comandos *volvían* a patrullar. La ocupación del espacio territorial fue mediada por esa pulsación. No se trataba de una música de efemérides ni situada en una plaza de armas: era pura interferencia del espectro y el tiempo histórico. En las pantallas televisivas apenas se exhibió una placa con el símbolo de las tres fuerzas. La heráldica, con sus alas, el sable corvo y un ancla en aspa, reforzaba su elocuencia guerrera que venía a través de los bronceos y los parches. El primer plano fue, por lo tanto, de la tímbrica y no del emblema. La imagen se congeló hasta hacer lugar en las pantallas al partido de fútbol que la Selección argentina jugó contra la Polonia comunista en Varsovia. La estela de reverberaciones tuvo no obstante un efecto residual. “Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro”.⁵⁰ Por eso la marcha penetró tanto en las subjetividades. Fue un ultimátum de resonancia *simpática* que hizo vibrar al cuerpo social.⁵¹ Operó desde aquel 24 como una ronda sin descanso. Un cerco.

Avenida de las camelias había sido compuesta en 1915 por el capitán Pedro Maranesi en ocasión de una maniobra militar en Rosario de la Frontera, en la provincia de Salta. La I División del Ejército recibiría la inspección de su comandante y, por lo tanto, se ordenó a Maranesi una partitura a la medida de la situación. El capitán se inspiró en una picada abierta en el monte cuyos bordes se adornaron con matas de camelias para poner título a una pieza de recurrentes usos. La marcha ganó tanto prestigio que formó parte del repertorio de bandas alemanas y polacas. *Avenida de las camelias* fue, junto con la *Marcha de San Lorenzo*, un estandarte festivo de la Revolución Argentina de 1969. Cuando el 24 de marzo de 1976 se adueñó del éter no solo trajo maldiciones: arrastraba la propia y sinuosa historia del género en la Argentina, sus usos y desusos, funcionalidades y reciclajes. Una serie con gradaciones que incluían las rutinas del cuartel y el asalto institucional: antes de aquel golpe de Estadi se habían consumado otros cinco y a ninguno le faltó una marcha. Lo que cambió a partir de 1976 fue su condición de dispositivo sónico de la Doctrina de la Seguridad Nacional. Para entender el significado de su estridente iteración aquel 24 de

⁵⁰ Nancy, Jean Luc. *A la escucha*. Amorrortu Editores. Buenos Aires-Madrid. 2002, p. 33.

⁵¹ Se trata de una vibración inducida por otro cuerpo vibrante. Pero más allá de la acústica lo tenemos a Nietzsche en *Demasiado humano*: “Todas las vibraciones de cierta intensidad comportan una resonancia de sensaciones y humores afines; revuelven, por así decir, la memoria. Hacen que algo en nosotros recuerde y se haga consciente de estos estados similares y de su origen”.

marzo, su asentamiento en calidad de *lingua franca* y, con los años y los desastres, su olvido y repudio, hay que volver hacia atrás: revisar lo que reverbera desde los orígenes.

II

La música militar ha sido celosa de sus convenciones: se la ha usado para presentar armas, recibir una autoridad, exigir la posición de *firμες*, establecer la velocidad del paso redoblado, infundir valor y atemorizar al contendiente en el campo de batalla. Y, por supuesto, al servicio de los rituales del Estado. Las evocaciones son de amplio rango y vienen de lejos. Los significantes “marcha militar” y “llamado de trompeta” tienen su propia genealogía y, señala Monelle, están entrelazados.⁵² Cuando se habla tempranamente de “marcha” por lo general se alude a un ritmo de tambor que da la orden de avanzar. Los ejércitos no desfilaron al paso hasta el siglo XVIII, al menos en Alemania y Gran Bretaña. Las melodías tampoco seguían *a tempo* a las tropas: fueron piezas originalmente ceremoniales, interpretadas por pequeños conjuntos en un estilo más bien tranquilo. El término “marcha”, que tuvo su equivalente alemán *militärmarsch*, significa originalmente maniobra, y se aplicó metonímicamente a esa señal percusiva o de la trompeta.⁵³ Hasta bien entrada la última década del siglo XVIII las tropas se desplazaron al ritmo del tambor o sin acompañamiento. La marcha militar en tanto significante de “ejércitos en marcha”, “heroísmo y la victoria” es, por lo tanto, una característica relativamente moderna, como también lo es el llamado del cuerno de caza.⁵⁴ El género es recién identificable como tal en el siglo XVIII, después de la Revolución Francesa.

Su ritmo y sentimiento se aprecian de inmediato. Eso es lo que define a un tópico: la condición de lugar común incorporado al discurso musical y reconocible por miembros de una comunidad interpretativa.⁵⁵ Ser parte de un vocabulario esencialmente público le ha

⁵² Monelle, Raymond. *The MusicalTopic. Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press. 2006, p. 113. No todas las marchas, recuerda, son militares. El autor señala que existen marchas fúnebres, políticas, deportivas, utilizadas en bodas, coronaciones y bautismos, por cazadores y peregrinos. Sabemos de esto principalmente por la ópera y música incidental: los sacerdotes en *La flauta mágica*, los gremios en *Los maestros cantores*, los gitanos en *Carmen*. Las señalamos solo al pasar.

⁵³ Monelle, Raymond, *Ibid*, p. 115.

⁵⁴ Monelle, Raymond, *Ibid*, p. 128.

⁵⁵ La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica. Kofi Agawu. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012, p. 83.

permitido a la marcha acompañar la entrada de las Fuerzas Armadas a las funciones ejecutivas. De allí que los derrocamientos siempre conllevaran un estilo musical. Las bandas, señalaba todavía el Ejército en 2016, “conmocionan al joven (futuro soldado) que siempre las sigue respetuosamente, en silencio, hasta el momento de incorporarse en las filas de su Ejército... hasta el fin de sus días... hasta el más allá... por siempre”.⁵⁶ ¿De dónde extraía la institución ese esencialismo? Podemos rastrearlo en el citado Lugones. Digamos de paso que esa exaltación se ha combinado en él con una idea recurrente que viene de la tragedia griega: el ruido como inminencia de una fatalidad.⁵⁷ “Aquel sable era como la tempestad: por donde iba pasando, tronaba”, escribe en 1897.⁵⁸ Cuando la recupera, en 1924, trae consigo esas apelaciones: “Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada”.⁵⁹ Entre una y otra proclama publica en 1905 *La guerra gaucha* y deja una definición que ayuda a entender las derivas y sentidos que confluyeron en la madrugada del 24 de marzo. “El capitán era buen católico. Alguna vez trajéronle un volumen que resultó misal de campaña, y él lo devolvió con una escolta. Lo único que lo mortificaba era carecer de un clarín con qué pregonar sus cargas. En vano lo había pedido; en vano disputó a sus hombres más hábiles para que se apoderaran de uno en cualquier forma; en vano realizó proezas capaces de inmortalizarlo, en el intento de arrebatar uno al enemigo. No tenía clarín, y sin música no hay guerra, suspiraba quejoso”.⁶⁰ Señala Martín Kohan que la novela supuso “la definitiva incorporación de la violencia gaucha como parte legítima de la violencia de guerra, en su segmento más prestigioso y de mayor importancia para el desarrollo de la historia patria: el de la guerra de independencia contra los españoles”.⁶¹ Pero en rigor hace algo más: compone un canto paralelo a la inmanencia. La música militar nace con la nación en armas.

Donde Lugones detecta una esencia virtuosa, Sarmiento descubre un déficit que debe subsanarse. En su biografía sobre el autor de *Facundo*, Ricardo Rojas le atribuye una

⁵⁶ Con el cambio de autoridades ejecutivas, en 2015, el texto fue eliminado del portal del Ejército.

⁵⁷ “Un enorme, tremendo ruido, helo aquí, enviado por Zeus se abate sobre la Tierra. El espanto me invade hasta las puntas de los cabellos de mi cabeza. Se asusta mi corazón. En el cielo los relámpagos brillan de nuevo. ¿Qué final nos deparará? Me da miedo, nunca se presenta en vano sin que algo grave sobrevenga. ¡Oh inmenso Éter! ¡Oh Zeus!”. *Edipo en Colono*. Sófocles. Tragedias. Gredos. Madrid. 1981, p. 568.

⁵⁸ *El Tiempo*, 17-3-1897.

⁵⁹ La frase completa del discurso pronunciado en Lima el 9 de diciembre de 1924, en el marco de la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho, es la siguiente: “Así como ésta hizo lo único enteramente logrado que tenemos hasta ahora, y es la independencia, hará el orden necesario, implantará la jerarquía indispensable que la democracia ha malogrado hasta hoy, fatalmente derivada, porque ésa es su consecuencia natural, hacia la demagogia o el socialismo”.

⁶⁰ Lugones, Leopoldo. *La guerra gaucha*. Editorial Losada. Buenos Aires, p. 43.

⁶¹ Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2014, p. 173.

definición del Ejército previa a la existencia del Colegio Militar: “Montoneras con música”.⁶² Su irregularidad, emparentada con “los *goums* árabes”, debía extirparse igual que una “vieja levadura”.⁶³ La guerra civilizada, de los militares “a la europea”, como en parte la había hecho el general José María Paz, era para Sarmiento la que se diferenciaba de la bárbara por su economía, su necesidad de rendimiento y previsión, su estatuto disciplinario, su reglamento y sus escalafones; por el uniforme y aquello que uniformiza el paso: la presencia de la banda. La música no solo debía ser enaltecedora sino disciplinar. Esa preocupación está también presente en una de las cartas que el oficial Francisco Seeber envía en 1866 a un amigo desde el campamento al mando de Bartolomé Mitre durante la Guerra del Paraguay. “El Coronel Chenaut dice que somos unas montoneras con música, y podría agregar también que con mala música, pues fuera de la banda de artillería, que dirige Faramiñán, lo demás no se puede oír”.⁶⁴ *Dominguito* Sarmiento lo explica de una manera más iracunda ocho días antes de la batalla de Tuyutí. El 18 de agosto de 1866, y bajo el seudónimo de Él, escribe: “Da lástima ver al Ejército que tenga necesidad de mandar suspender las bandas de música, y que nos priven de oír sus ensayos, quitando así el alma a los batallones, ¿y todo, por qué? Porque la miseria ha llegado a tal extremo que ni parches hay: yo no sé si quieren que los gritos de los jefes reemplacen el paso de ataque o carga que las cajas deben indicar cuando sea necesario”.⁶⁵ La guerra necesita entonces organizar su producción sonora. Constituir un *corpus* duradero.

Por eso Sarmiento padre le asignó a las bandas un papel relevante en el adiestramiento de los soldados. “El paso redoblado o el regular ejercitan la cadencia y el sentimiento del número que es la música y que Platón creía era la armonía de los cielos, de los astros”. Le molestaba que los reclutas no pudieran “asentar el pie a la voz de ¡uno, dos! ni aun dándoles varillazos”. Les faltaba “orgánicamente el sentimiento del número, las progresiones aritmética y geométrica, o la simple división; si tocaran un instrumento, no llevarían compás alguno, si bailasen, estropearían a la compañera”.⁶⁶

⁶² Rojas, Ricardo. *El profeta de la pampa*. Editorial Kraft Limitada. Buenos Aires, p. 529.

⁶³ Sarmiento, Domingo. “Las revoluciones y motines”. *El Nacional*, 7 de enero de 1879. En *Obras Completas*. XL, p. 24.

⁶⁴ Seeber Francisco, Carta VIII, desde Estero Bellaco, mayo 23 de 1866. En *Cartas sobre la guerra del Paraguay*, 1865-1866. Buenos Aires. Talleres gráficos de L.J. Rosso. Belgrano 457. 1907, p. 83.

⁶⁵ Citado por De Marco, Miguel A, editor. *Corresponsales en acción. Crónicas de la Guerra del Paraguay. La Tribuna*, 1865-1866. Buenos Aires: Histórica. 2003, p. 247.

⁶⁶ Sarmiento, Domingo Faustino. “Gimnasia militar”. *Memorias*. Tomo XLIX. Buenos Aires. 1900, p. 15.

El Ejército argentino marchó hasta 1949 a 120 pasos por minuto. Luego redujo el pulso métrico a 116, y finalmente a 108, aunque solo para acelerar su protagonismo político. La medida habla de un tiempo racionalizado, sometido a normas que le dan inteligibilidad. “El ritmo fundamental del cual proceden todos los que percibimos es el que produce nuestro corazón con sus movimientos de diástole y de sístole: el ritmo de la vida, así engendrado en la misma raíz del árbol de la sangre”, explicó Lugones en *El payador*.⁶⁷ “El paso militar y el tambor que lo acompaña consisten en la misma repetición”. Cada dictadura, entre 1930 y 1966, encomió con distintos niveles de intensidad esas relaciones imaginarias entre naturaleza, música y estirpe.

III

Estamos a cuatro años de 1976. “La colimba no es la guerra, es fajina y diversión, olvida todos tus problemas al venir, y te sentirás mejor”, se canta en la película de Jorge Mobaied sin dejar de redoblar el paso. *La colimba no es la guerra* añade el tono de los filmes norteamericanos de iniciación militar a la autoalabanza de las instituciones. Se conoció en julio de 1972. En su afiche, los soldados empuñan armas contra un enemigo que no está a la vista pero puede inferirse. La predisposición al combate contra el peligro invisible no los priva de cierto solaz: los uniformados se rodean de chicas en bikini. Durante la película, las marchas se separan en el espacio y el tiempo de los momentos estrictamente juveniles escenificados en una disquería, un baile o una piscina. La autoridad del género no se pone en cuestión. Es piedra basal: cuando suena, late el conflicto que llevó a los militares a los asuntos de Gobierno. Con el tópico no se juega para demostrarlo, antes del desfile el capellán le arroja agua bendita a la tropa. Por eso se canta que “entre guardias y maniobras el tiempo te pasará y al jurar a la bandera sentirás a tu corazón vibrar”. Pero la dinámica política de aquel año invitaba también a someter a la música militar a interpretaciones que la desnudaban paródicamente de su ropaje esencialista. El énfasis estuvo del lado del significado en la versión de la *Marcha de San Lorenzo* de Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, y en *Ya el sol se asomaba en el poniente*, de Les Luthiers.

⁶⁷ Lugones, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1979, p. 78.

El diseño de la portada de *Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll Volumen II* incluye una oreja gigante. Era la del productor y editor Jorge Álvarez. El líder del grupo la observa con asombro. Su cuerpo es de la dimensión del lóbulo. Los ojos apuntan hacia el hélix y la fosa. Entre el cantante y esa oreja, cuatro palabras ubicadas como a la manera de una suma, con su correspondiente signo, le sugieren al lector un inequívoco resultado: rocks + blues + rocks + rocks = Billy Bond y La Pesada. La operación no es matemática sino conceptual. Si hay música de guerra es porque se sangra por donde se escucha, de eso también se trata.⁶⁸

La *Mmarcha de San Lorenzo* pertenece al uruguayo Cayetano Alberto Silva. El autor se la dedicó al coronel Pablo Riccheri, ministro de Guerra durante el gobierno del general Julio Argentino Roca. Cinco años más tarde, en 1907, un filántropo mendocino, Carlos Javier Benielli, le añadió la letra que aún se preserva en las escuelas y eventos. Silva era policía y murió en 1920 sin que la fuerza le permitiera ser enterrado en su panteón. La marcha fue grabada luego en innumerables ocasiones. Durante 1966, el año del derrocamiento de Arturo Illia, quedó incorporada a dos discos. El primero de ellos, *Himnos y marchas argentinas*, pertenece a la banda de la Fuerza Aérea y puede ser considerado un inequívoco aporte musical al golpe de Estado. “Alta fidelidad”, se destaca en el costado superior de la contraportada. Más que una norma de calidad en la reproducción (*hi-fi*) que reduce los ruidos y distorsiones y mejora las curvas de ecualización, el vinilo incitaba a una escucha empática con el general Juan Carlos Onganía, sus “cursillos de cristiandad” y la mojigatería cultural que se ensañó hasta con el ex profesor del Colegio Militar Alberto Ginastera, cuando censuró su ópera *Bomarzo*. El director de la banda, el suboficial de origen italiano Armando Galli, explica ahí cuál es la vigencia de la partitura legada por el “maestro Silva”. El rioplatense, dice, intentó representar el “bautismo de fuego del Gran Capitán” en San Lorenzo. Sus rescoldos seguían ardiendo. Por eso, al escucharla, “percibimos la confusión del enemigo disperso en contraste con la homogeneidad de las tropas nacionales, los corceles en carrera y la fanfarria de gloria”. El fragor de esa escena trascendió las fronteras. “Oída causalmente en Alemania, fue tal el entusiasmo de sus autoridades y el pueblo que nuestro gobierno decidió donarla al alemán que, en retribución,

⁶⁸ Literatura e historia informan sobre las cicatrices de la vía ótica. De las sirenas homéricas al padre de Hamlet, que muere porque le vierten veneno dentro del oído, pasando por el Quijote, quien en su primera andanza como caballero casi pierde la oreja.

nos obsequió *Viejos camaradas (Alte Kameraden)*". Además, recuerda el director, "fue ejecutada" en el Palacio de Buckingham el 22 de junio de 1911 durante la coronación del Rey Jorge V, por expreso pedido de la monarquía. "Y desde entonces es una marcha oficial inglesa". A Galli no le quedan dudas sobre su poder de encantamiento: "Alemanes e ingleses la consideran incomparable porque juzgan que jamás marcha alguna pudo describir tan acertada y patéticamente una batalla". Fue hasta usada como música incidental en *Rescatando al soldado Ryan* (1998), la película sobre el desembarco en Normandía, en 1944. Steven Spielberg no debió saber que Febo asomó durante la entrada de Hitler a París, en junio de 1940. A manera de desagravio, el General Dwight Eisenhower también la hizo ejecutar cuando los aliados recuperaron la capital francesa.

Al disco de la Fuerza Aérea se sumó ese 1966 *Los Cantores de Quilla Huasi cantan a la Patria*. Las evocaciones musicales del combate tuvieron otra expresión al devolverle al texto un primer plano. "Queremos añadir que las canciones patrias las hemos afrontado en el carácter de simples argentinos que cantan a su suelo, en una palabra, como todos lo hemos hecho desde niños. Por lo tanto, todo carácter profesional está ausente de estas versiones", explican los Quilla Huasi. Habían decidido que sus voces contribuyeran a darle "alas" a la Nación y su ascendencia.

Es quizá esa excesiva irradiación del tópico que llevó a Bond a intervenirlo. Era un tiempo saturado de otras películas exaltadoras del *ethos* castrense, como *Güemes* y *San Martín*. Cuando La Pesada graba *San Lorenzo* se apoya en el *tempo* de *Come Together*, tema que abre *Abbey Road*, de los Beatles (1969). "Ir juntos", aunque hacia otro lugar. El peso del bajo recuerda el modelo. El acople de una guitarra eléctrica le añade un modo de entender el salvajismo. No es en el esquema del rhythm and blues, ni ciertos momentos de deliberado estatismo armónico, donde radica el mayor poder corrosivo de la relectura. Tampoco en la materialidad que sustituye a los bronce por las guitarras distorsionadas. Debería tal vez buscarse en el orden de lo gestual, en esos "yeah!", el "oh, no" u otras onomatopeyas que funcionan como nota al pie de "tras los muros", "acero", "son las huestes". El "yeah yeah yeah" de los Beatles no tenía entonces la marca de una expresión desafiante. El *yé-yé* pop que se había popularizado en Francia, España, Italia y buena parte de Latinoamérica como correlato almibarado de los Fab Four. La voz de Bond, en cambio, es de una negatividad festiva y mordaz: como si el "avanza el enemigo a paso redoblado"

fuera, en rigor, un remedo argentino de *La armada Brancaleone*, la película de Mario Monicelli, también de 1966, que se burla de las cruzadas y cuya música no hacía más que resaltar el disparate. “Era rabia que teníamos, nos trataban como perros”, dijo Bond sobre esa manera de cantar.⁶⁹ Sobre el final de su *Marcha de San Lorenzo* aparecen los bongoes a la manera de *Sympathy for the Devil*, de los Rolling Stones (1968). Mientras, se despliega el solo de la guitarra de Pappo y un coro insistente (“nah, ah”) refuerza la cuadratura de aquello que ya no es igual a sí mismo. El *scat* de Bond se suma a ese frenesí. La relación entre la marcha y lo público había sido alterada para situar *San Lorenzo* en el recital y el disco alternativos. Su difusión se prohibió de inmediato.

“Soy Bond, James Bond”, decía el agente secreto de la reina de Inglaterra que saltó de las novelas de Ian Fleming a las pantallas en los sesenta. “Soy Bond, Billy”, debió haber repetido este italiano cuyo documento indica que nació en La Spezia, Liguria, en 1944 y con el nombre de Giuliano Canterini. Billy Bond no llegó por casualidad a rescribir la *Marcha de San Lorenzo*. Ese registro tiene, además, otros dos antecedentes *pop*, uno propio y otro apropiado, que son insoslayables para comprender lo que detonó en el último surco del segundo disco de La Pesada. *Hurra para la banda del Ejército de Salvación* fue grabada por Bond en 1969⁷⁰, un año después de que lo hiciera Bill Cosby en el disco que lleva el mismo nombre de la canción, y que a la vez es una suerte de contracara irónica de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cosby abre su disco con aquel tema de Lennon y McCartney, pero le responde en su lado B. *Hooray for the Salvation Army Band!* mezcla la música militar de bandas norteamericanas con una dosis de soul. El cantante informa que la está pasando muy bien, toma vino y tiene a su lado hermosas chicas, aunque le falta el trabajo, lo que lo lleva a robar neumáticos. “Traten de ayudar al pecador antes que el pecado comience”. En 1969 ocurre a su vez algo que sitúa la discusión sobre los símbolos y las músicas patrias en otro plano. Sucedió en Woodstock y Bond tuvo pleno conocimiento de sus efectos. Ante una multitud, Jimi Hendrix deconstruyó *The Star Spangled Banner*, el himno de los Estados Unidos. Desde entonces, los comentarios han apuntado a las formas en que utilizó su guitarra para representar los sonidos de la guerra moderna, en particular la de Vietnam, y la muerte de los soldados norteamericanos, pero, también, del “sueño americano”. La melodía del himno emerge del *feedback* (retroalimentación acústica) de la

⁶⁹ Billy Bond en #Pettinato y Yo parte 1. Publicado el 20-6-2014. <https://www.youtube.com/watch?v=W4aI3zoAp9k>

⁷⁰ Billy Bond Simples, 1966-1970.

guitarra y se va acercando cada vez más a lo literal para volver a transfigurarse. “Hendrix interpola nuevo material musical, por lo tanto altera la melodía y de hecho crea un comentario que pone en cuestionamiento los valores de la nación”, señalaron Susan Fast y Kip Pegley.⁷¹ Esta interpretación musical provocó un rechazo significativo, especialmente en el sur de los Estados Unidos. ¿Qué es patriótico? Al Aronowitz, en *The New York Times*, opinó que uno finalmente podía, en esa versión, amar la canción pero odiar a la vez al Gobierno.⁷²

Lo mismo podría decirse de La Pesada y su decisión de cerrar el disco con *La marcha de San Lorenzo*. Las canciones previas pueden además ser escuchadas como comentarios que contribuyen a afianzar el sentido de lo que se escuchará. “Tengo que derretir esa máquina de matar/ para que nunca más nos vuelva destruir/ lo que hacemos con amor”, se canta en *Esa maldita máquina de matar*. El clima dadaísta irrumpe en *Que descanses en paz*. Hay risas, *clusters*, una breve cita de *Para Elisa*, de Beethoven, tocada en el violín. Un bolero se insinúa y queda en la nada. El “yeah” cierra los fragmentos entre gritos y *clusters*. Reverbera acá *Didja Get Any Onya?*, que Frank Zappa incluyó en *Weasels Ripped My Flesh* (1970). El violín de Jorge Pinchevsky dialoga a la distancia con el de Don “Sugarcane” Harris. Y antes de que llegue la marcha, es el turno de otra invectiva. “Para que nos sirven/ si no saben ni reír/ ni cantar/ no podemos cambiarlos/ mejor que no existan más”, canta Bond, y siempre parece que se está hablando de lo mismo. A lo largo del disco, el boogie-woogie *Vida y obra del Negro Julio* funciona como un separador que es súbitamente interrumpido por *La marcha de San Lorenzo*. Un golpe del azar para que se carguen los dados de la corrosión. *La marcha* iba a ser parte del repertorio de La Pesada en el Luna Park, aunque nadie, a estas alturas, puede asegurarlo: el concierto del 20 de octubre de 1972 duró apenas dos minutos. La Policía arrastró a Bond de la oreja. “Rompan todo”, fue la consigna de respuesta y el público se enfrentó en las plateas con los uniformados. “Fue la primera manifestación de alguien del pueblo, real, física, contra el sistema, cagándolos a trompadas a los policías, mandándolos en retirada. La primera manifestación sociopolítica de ese momento”, dijo Bond a la distancia.⁷³ La respuesta al incidente fue más radical: la “operita” *Tontos*, en la que las técnicas del montaje en el estudio que los Beatles

⁷¹ Fast, Susan y Pegley, Kip. *Music, Politics and Violence*. Wesleyan University Press. Connecticut. 2012, p. 15.

⁷² *Ibid*, p. 15

⁷³ Entrevista revista *Playboy* argentina. Abril de 2016.

habían tomado de Pierre Schaeffer y la música concreta se incluyen de contrabando en un disco destinado al mercado. En la contratapa, toda roja, se lee “Colorín, colorado”. Con la más tradicional frase de cuentos infantiles en la tapa, se presenta uno de los discos menos tradicionales de la historia del rock argentino.⁷⁴

Tontos coincidió con la salida de *Les Luthiers volumen 3*, que incluye *Ya el sol se asomaba en el poniente*. La marcha se presentó por primera vez en el entonces cine Gran Rex el 7 de julio de 1972. Les Luthiers parodia aquí algo más que un género militar: a la misma *Marcha de la libertad* que –con letra y música de Manuel Rodríguez Ocampo y Manuel Gómez Carrillo– los conjurados contra Perón grabaron en el sótano de una iglesia cordobesa y tras el golpe de 1955 pasó a ser el emblema musical de la Revolución Libertadora. “Que el sol sobre tu frente/ alumbre tu coraje camarada”, cantan un grupo de hombres bajo el amparo de la curia. La impronta melódica proviene de las marchas norteamericanas. El modelo es, sin embargo, la franquista *De cara al sol*. Les Luthiers fija un eje propio de rotación con sus “refulgentes aceros” que “se preparan a lanzarse a la lid libertadora”. La versión de teatro es deliberadamente más escolar: se utiliza un piano vertical. Cuando un año después se lleva al disco con otros toques de sofisticación en los arreglos instrumentales, mantiene la idea de un solemne programa radiofónico. El locutor informa que fue compuesta por el Coronel Músico Nepomuceno de Alfa para una cena de camaradería en el Tercer Batallón de Artes, Oficios y Logística. “La arenga que se escucha al principio fue la que el Coronel de Cocina Lamberto Loplatto dirigió a los postres, agradeciendo en nombre de estos un flan con crema. El brillante sonido logrado, que no parece provenir de instrumentos informales sino de una banda militar completa, la obtuvimos grabando una banda militar completa”. ¿Qué formula el coronel sino un completo desatino?: “¡Soldados! ¡Pelar los sables! ¡Una vez pelados los sables... se corta al enemigo en pedacitos... se vierte hasta la última gota de sangre... se baten todos bien sobre fuego de metralla... y se sirve... a la Patria... o bien, en el molde!”. El coronel se extravía y, con él, sus hombres: “¡A las armas! ¡A la batalla! ¡A la...! Caballería, ¡montar y al abordaje! ¡Hagan fuego... señores! ¡Fuego!... ¿quién me da fuego? ¡A ellos! ¡A ellos, esos de uniforme color caqui! ¡Pelotón, avanzar... no, para allá! ¡Pelotón! ¡Media vuelta! ¡Paso

⁷⁴ “Tan poco convencional, señala Alan Courtis, que muchos siguen preguntándose hasta hoy si eso puede considerarse rock”. “Había una vez, rupturas, psicodelia y plunderphonics”. *10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores*. Paidós, Entornos. Buenos Aires, 2014.

vivo, marr...! ¡Alrededor mío, carrera marr...! ¡Tocar el árbol, carrera marr...! ¡Levantars...! ¡Sentarse...! ¡Descanso! ¡Cambiar de parejas! ¡La hora, referí!”. La mofa se consuma entre la pedagogía de los tópicos (músicas militar y de caza) y el Monteverdi de *L’Orfeo: Favola in Musica*. Ya no canta el coronel sino el coro: “El fragor de la lucha ya se extingue / por doquier de la muerte la amargura/ ya el odiado enemigo se distingue/ alejándose deprisa en la llanura/ ya los fieros enemigos se alejaron/ no resuena el ruido de sus botas /nos pasaron por encima y nos ganaron/ nos dejaron en derrota/ Perdimos, perdimos, perdimos / otra vez”. En medio de las dos versiones, la teatral y la discográfica, se instaló un abismo de las emociones y la risa trastocó en desgarro con la ejecución clandestina de dieciséis presos políticos en una cárcel de Rawson. Derrota tópica (en clave farsesca) y derrotero no querrán decir lo mismo.

El festejo del traspie militar se presume no obstante definitivo en 1973. “Se van y nunca volverán”, se canta el 25 de mayo durante la asunción de Héctor J. Cámpora. La rítmica viene de la fanfarria. Ricardo Piglia anota en su diario lo que sucede en las inmediaciones de la Plaza de Mayo. “Impidieron el desfile militar; obligaron a escapar a la banda de la Escuela de Mecánica de la Armada, los de la JP se llevaron los instrumentos musicales y se pusieron a tocar en medio de la plaza; pintaron leyendas guerrilleras en los tanques, impidieron la guardia de los granaderos que iba a despedir a Lanusse. Junto con esto, el circo peronista: los vendedores de estampitas de Eva Perón, los disfrazados, el aire de murga que dan los bombos, la tradición popular aparece ‘actuada’ teatralmente por los activistas”.⁷⁵ Huida y *happening* a la vez, revocación espasmódica de las funciones (el instante carnavalesco de la primavera otoñal). Introducción del arte en la vida (militar). Triunfo de lo aleatorio. Un *no lugar* utópico. ¿Cómo habrían sonado esos instrumentos? ¿Por cuántos minutos anunciaron el fin de las especializaciones? Cualquiera puede hacer música, incluso la castrense: ese era entonces el anhelo del Movimiento Música Más (MMM). Bajo el influjo tardío de Fluxus, incentivaban la participación activa del auditorio y la creación colectiva. Recuerda Daniel Chavarri, uno de sus integrantes: “Queríamos desterrar la imagen elitista del músico profesional y esto nos generó el desprecio del

⁷⁵ Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama. Barcelona. 2016, p. 234.

establishment porque promovíamos el ingreso de la plebe al ámbito hermético del compositor”.⁷⁶

No solo se trataba de intercambiar y alterar roles. También de reapropiar. El lenguaje de la guerra popular y prolongada, del campo a la ciudad o de la ciudad al más allá, le exigió al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) apelar a una música y un unísono coral que representara sus aspiraciones de un colectivo sublevado. “Por las sendas argentinas/ va marchando el Errepé/ incorporando a sus filas/ al pueblo que tiene fe”. Si bien la marcha coincide con los mismos orígenes de la guerrilla, a partir de 1973 no podía sino pasar por el tamiz de una balada omnipresente. Las letras se diferenciaban a la hora de definir el horizonte. “La etapa capitalista para siempre morirá”, asegura la insurgencia. Palito Ortega lo avizoraba así: “Yo tengo fe, también mucha ilusión/ porque yo sé, será una realidad/ el mundo de justicia que ya empieza a despertar”. Morir y despertar. *Yo tengo fe* se canta en modo mayor. *Por las sendas argentinas*, en menor, y por eso tiene un parentesco melódico con otra canción de Palito, de 1972, *La sonrisa de mamá*, canción que la guerrilla peronista tomaría prestada para mantener la llama de la inminencia: “Montoneros, Montoneros, son soldados de Perón/ los gorilas tienen miedo/ tienen miedo al paredón”. Al pasar a la clandestinidad, esa guerrilla tendría su propia marcha militar.

IV

El curso dramático que iba tomando el tercer gobierno peronista con el crecimiento exponencial de la violencia política, especialmente después de la muerte de su líder, excede los límites de este trabajo. Lo que nos interesa es detectar de qué manera los significados de la música militar se restablecían y afianzaban a medida que se acercaba el 24 de marzo.

En junio de 1975, pocas semanas antes de la huida de José López Rega del poder, se estrenó *Nazareno Cruz y el lobo*. Leonardo Favio volvió a revalidar su condición de cineasta de grandes mayorías. Nazareno es un campesino. Séptimo y último hijo varón. Vive feliz en su pueblito, despreocupado por las leyendas aciagas. Pero conoce a la blonda

⁷⁶ MMM, del que también formaban parte Guillermo Gregorio y Roque de Pedro, “estrenó” ese 1973 en el Teatro San Martín su *Obertura 21 y 21*. Los intérpretes subieron al escenario sin saber qué iban a hacer. “Uno había decidido tocar el saxofón, a otro se le había ocurrido romper una silla, y otro había traído un gramófono para hacer escuchar una clase de inglés en un disco de vinilo de 78 rpm. Todo al mismo tiempo”. <http://norbertochavarri.com.ar/#>

Griselda, llega el romance y la verdad que se tomaba por chanza. Mandinga, el Diablo, se presenta ante él y le ofrece un modo de sortear la maldición: renunciar al amor. Su negativa le costará muy cara. El joven más querido es blanco de una turba cargada de odio: pasa del glamour a la expiación y al balazo de plata en el pecho.

“Vecinos, vecinos, un lobo ha llegado a la comarca y ha matado a un pastor”. El anuncio se escucha mientras se ve el desfile de una banda de pueblo con todas sus reminiscencias castrenses. “Afilen las guadañas y cuchillos y aprovechando la noche de esta luna llena busquemos y matemos al feroz asesino”. La procesión muestra hombres y mujeres. Nazareno es el asesino, dice el padre de Griselda, la autoridad, frente a la banda. Un clarín solea entre la orquesta. La cacería se lleva acabo con los perros a la vanguardia, que no son la vanguardia de los *perros*, esas figuras fantasmales e innombrables en esta película. Más allá de los análisis sobre licantropía y peronismo (el lobo, Juan Domingo, el numen de Lobos, el Lobo Vador y el aforismo que Isabel pone en boca de su difunto esposo: “Como decía Perón, el lobo se disfraza de cordero”), al margen de la alegoría de una polis al borde de la desdicha, por encima de la fantasía desbordante de Favio y a un costado de los discursos sobre lo culto y lo popular de su cine, a partir de ese junio millones de personas silbaron, tararearon o supieron la melodía central de *Nazareno Cruz*: hizo vibrar con su simplicidad empalagosa. La melodía ilustra el encuentro de Nazareno y Griselda en la fiesta y también la inexorable caída.⁷⁷ *Soleado* tuvo traslaciones al inglés, checo y húngaro. Una en español, de Manolo Otero, funcionó como cabeza de playa en la Argentina bajo el título de *Hoy tengo todo el tiempo del mundo*. Es la que debió escuchar Favio: “Y pienso en aquellas mañanas/ y siento aún el calor/ de nuestros cuerpos/ que entre las sábanas/ formaban una cárcel maravillosa/ de la que nos resistíamos a huir”.

El 14 de junio de 1975, en el diario *La Opinión*, el periodista Enrique Raab – secuestrado el 16 de abril de 1977 y aún desaparecido– aborreció “el aullido melodiosamente dulcificado de Nazareno” y asoció además a la música de la película con la Alemania hitleriana. Debió pensar en la procesión militar. “No hay más que un paso entre las agresiones en fortísimo de la banda sonora y esa ‘metralla de sensaciones fuertes’ que

⁷⁷ *Soleado* es debidamente acreditada a Zacar, el alias del italiano Ciro Dammicco. Se basó en una composición previa, de 1972, *Le blu rose*, a la que se le quitó el estribillo. La versión de 1974 de Daniel Sentacruz Ensemble, del cual Ciro fue miembro, es la que trasvasó la Península. En Alemania alcanzó el primer puesto como *Lügennicht Tränen*, con letra de Michael Holm, en 1974. En Francia se convierte en sensación un año más tarde con Mireille Mathieu (*On ne vit pas sans se dire adieu*).

el escritor nazi Ernst Junger proponía como arte poético del Tercer Reich”. Y esa intuición debía encontrar sus fundamentos en líneas más ocultas de la película. “No es casual que esta ñoñería irracional apele tanto a los gritos, a las reiteraciones de seis o siete compases idénticos de música, a lo desafortunado como norma expresiva: solo el ruido y la potencia ficticia podrían disfrazar la blanda sensiblería cómplice de su mensaje reaccionario”.

¿Esto es un hombre? ¿Y si no lo es, de qué se trata? ¿Un lobo, el deforme inhumano? ¿Un freak o un subversivo? De hecho, el actor Juan José Camero había sido uno de los guerrilleros urbanos del filme *Paula contra la mitad más uno*⁷⁸. La *pinta* de su Nazareno no es la de un joven rural. A Raab le recordó una vidriera *in* en Galería del Este de principios de la década, el “pasaje” por excelencia de los setenta, con su disquería El Agujerito. Entonces “ese” Camero “pullover a rayas” y con un “*blue-jean* atemporal y exquisitamente desvencijado” no podía ser otra cosa que un personaje incrustado artificialmente en el rincón donde se desarrolla la historia. Un arquetipo más cercano a las recomendaciones que daba *La Gaceta* de Tucumán que del universo onírico de Favio. El diario había llamado a los lectores a practicar el fisonomismo y desenmascarar infiltrados: “Preste atención y colabore si comprueba: que en su barrio, pueblo o paraje se radican parejas jóvenes sin hijos o con hijos de corta edad”. El porte y la apariencia los delataría.

El monte de la película podía estar en cualquier parte y ninguna a la vez. Pero cuando Nazareno va a la guarida del diablo, en las oquedades de una cueva, su madrina, una anciana de poderes zoomórficos, le habla en quechua y hace algo más que conecta la ficción con el teatro de operaciones contrainsurgente en el norte del país: ella canta *Lunita tucumana*. La cacería del lobizón terminará en un filicidio que el padre de Griselda no puede detener. La sacrifica para terminar con el enemigo declarado del pueblo. En la oscuridad, *Soleado* toma otra vez el mando narrativo dominado por la muerte, hasta que lo corta la banda militar. Como una guadaña.

Dos meses más tarde, el 31 de agosto, Piglia aún oía el paso redoblado como farsa y anotaba en su diario: “Se escuchan marchas militares. Abro la ventana, pareciera que se acerca un circo”.⁷⁹ La banda queda ahí reducida a una formación esperpéntica, como si fuera la de los mismos Les Luthiers. Pero ya no había espacio para la diversión. Con la

⁷⁸ Estrenada en 1971 bajo la dirección de Nestor Paternostro, la película giraba en torno al secuestro del plantel campeón de Boca Juniors llevado a cabo por una célula comandada por una mujer.

⁷⁹ Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Anagrama. Buenos Aires. 2014, p. 277.

Doctrina de la Seguridad Nacional en una mano y el sable en la otra, el jefe del Ejército, Jorge Rafael Videla, anunciaba desde Montevideo y en el marco de la IX Conferencia de Ejércitos Americanos: “Morirán todos los que sean necesarios”. *La Opinión* informaba a fines de octubre un acumulado de 160 muertos: 101 de esos casos habían tenido lugar durante la primera semana.

La amenaza se colaba en todos los resquicios del entretenimiento. *Los chiflados dan el golpe*, de Enrique Dawi, se estrenó en octubre. El personaje del Soldado Chamamé simula ser capitán del barco en vez del cocinero, cuando su madre y sus hermanas llegan para visitarlo. Es un marino que tiene dos amores, “la bandera y mi viejita”. El ardid con el que se busca que el oficial a cargo no sepa qué sucede es recurrir a una palabra que estaba en boca de todos, como profecía y desmentida que no hacía más que reforzar el augurio: los personajes hablan siempre de “dar el golpe” o “dar el gran golpe”. La frase nunca se completa, salvo en la canción que escribe Tito Ribero y que los militares acompañan sonrientes. Los chiflados dan un “golpe” de “humor”, pero también saludan a la bandera con la música esperable de una fanfarria. La pérdida del juicio (y su reparación por parte de la institución armada) es el tema de la comedia familiar. La película abre con simulacros de guerra en el mar y la tierra, y un agradecimiento “a los hombres que hacen el mar nuestro de cada día, que nos hayan permitido intercalar un toque de alegría en una pausa de su patriótica y esforzada labor”. El título, mientras suena la música, diferencia las tipografías de “chiflados”, en una letra menor, de las de “EL GOLPE”, en mayúsculas.

El Ejército tiene también ese mismo año su película apta para todo público en la que los equívocos siempre desembocan en un declarado amor a una tierra atacada. En *Los chiflados del batallón* otra vez el Soldado Chamamé (Casimiro) hace de tonto bueno y patriota: en su rancho imagina que desfila con un casco y un sable de juguete mientras redoblan los tambores y el clarín marca el compás de su anhelo, que es alistarse. Cuando por fin entra al cuartel se embriaga con el ensayo de una banda militar. La subordinación y el valor no le eliminan la posibilidad del goce estético. Se complementan porque, explica, ser parte de una nación en armas es “lo mejor que me pasó en la vida”. Casimiro concluye su adiestramiento acompañado por los músicos de la banda del Regimiento de Patricios. “El más alto destino de un hombre y su mayor orgullo es morir cuidando a su bandera,

principio y fin de su libertad”, le dice el coronel al despedirlo. Los bronce sostienen los créditos finales.

Todavía faltaba que los tambores redoblaran más fuerte. El 23 de diciembre se desencadenó el mayor enfrentamiento de la historia entre una fuerza guerrillera y el Ejército en el Batallón Depósito de Arsenales 601, Coronel Domingo Viejobueno. Los hombres y mujeres del ERP eran esperados. El día del ataque había sido “cantado” por un soplón, “El Oso”, quien estaba infiltrado en sus filas. En Monte Chingolo cayeron más de cuarenta miembros del “errepé”. Murieron además tres conscriptos, dos uniformados y una cantidad nunca determinada de vecinos del cuartel (se llegó a hablar de doscientos). La víspera de Nochebuena fue tan estentórea en esa zona del sur bonaerense que primero, quizá como acto reflejo, los vecinos buscaron señales en el cielo. “Confundieron los primeros disparos con fuegos de artificio. Pero pronto cayeron las primeras víctimas accidentales”.⁸⁰

Desde *La Iliada* en adelante, los sonidos de los enfrentamientos han tenido una fuerte presencia en las descripciones literarias o documentales de las guerras. “Cuando hubieron llegado a encontrarse una hueste y la otra, entre sí los escudos, las lanzas y bríos chocaron de los hombres armados de bronce, y entonces produjo un estruendo terrible el chocar de abombadas rodela. A la vez se elevaron gritos de triunfo y gemidos; unos matan y mueren los otros y sangra la tierra”, se describe la derrota de los aqueos en el *Canto octavo*.⁸¹ Acaso sea Rabelais el que imaginó el modo en que el fragor de la guerra se preservaba en el tiempo durante un viaje de Pantagruel y Panurge por los confines del Mar Helado: “Sobre el inicio del último invierno, tuvo lugar una gran y sangrienta lucha entre los Arimaspianos y la Nephelibates. Entonces, las palabras y gritos de hombres y mujeres, la piratería, las cuchilladas y cortes de hachas de guerra, los impactantes golpes y sacudidas de armaduras y arneses, los relinchos de caballos y el resto del estruendo marcial y el ruido, se congelaron en el aire; y ahora que el rigor del invierno está terminando, con la subsiguiente serenidad y la calidez del clima, estas se derriten y se escuchan”.⁸² A medida que se internan en esas aguas escuchan cosas extrañas: “hin, hin, hin, hin, su, tic, tac, taack,

⁸⁰ Plis-Sterenber, Gustavo. *Monte Chingolo, la mayor batalla de la guerrilla argentina*. Planeta. Buenos Aires, 2003, p. 239.

⁸¹ Homero, *La Iliada*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid. 1996, p. 158.

⁸² Rabelais, Francois. *Gargantua and his son Pantagruel*. Book IV, Chapter 4. L.V. A Penn State Electronic Classic Series Publication. 2007, pp. 193-94.

bredelinbrededack, FRR, FRR, FRR, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, pista, pista trr, trr, trr, trrr, trrrrrr, adelante, adelante, adelante, adelante, adelante, adelante, ououououon, Gog, Magog, y no sé qué otras palabras bárbaras que dijo el piloto que fueron el ruido hecho por los escuadrones de la carga, la descarga y relinchos de caballos”. Marinetti exaltará en el *Manifiesto futurista* de 1909 el valor aural de la guerra que se avecina en Europa: “Estridencias y disonancias futuristas en la orquesta profunda de las trincheras de hoyos sinuosos y cantinas sonoras, entre el vaivén de las bayonetas, arcos de violines que la roja batuta del poniente inflama de entusiasmo”. Sobre esta tradición discursiva J. Martin Daughtry definió la “belifonía” como la totalidad del material sonoro “producido” en el tiempo y el espacio de una guerra.⁸³ No le cabe duda: representan un de las dimensiones fundamentales de la misma.

Aunque supuso un salto de escala en el conflicto político, la “batalla” de Monte Chingolo no fue parte de una “guerra”. Lo que acá nos interesa es reconstruir su *volumen*. El magma tiene un punto de inicio al momento en que el camión de la avanzada guerrillera choca contra el portón del cuartel. Al abrirse entraron los demás atacantes sin suponer el tenor de la emboscada. “La Unidad G. Pérez del ERP se dirigía hacia el objetivo. A cinco o seis cuadras comenzamos a cantar la marcha. Cuando estuvimos a 50 mts del portón (veníamos en el sexto vehículo) escuchamos las primeras ráfagas”, se cuenta en el número 68 del periódico *Estrella Roja*, órgano del ERP, inmediatamente después de esos hechos. Se desencadenó ahí un fuego cruzado, con un punto culminante de intensidad y una paulatina disipación. Hubo fusiles FAL, PAP y MAG, ametralladoras Browning calibre 127, sonaron las bazucas, morteros y granadas; los disparos desde los helicópteros artillados Bell UH-1H y Hugues, las respuestas de los anticuados Mauser, pistolas y FAL de los guerrilleros y, en el centro del teatro de operaciones, los alaridos (“Veo al compañero Tony caer acribillado y gritar ‘Viva la Revolución’”), las órdenes de uno y otro lado, a voz partida y por walkie-talkie; beeps, clicks, ruido de estática y por encima de todo, los llamados a la retirada y a la persecución. “En la caldera esperamos la noche y comenzamos a arrastrarnos hacia el alambrado. Sentí una mezcla de tristeza y bronca al ver que teníamos que dejar a algunos compañeros que estaban heridos y no podían moverse. Pero se transformó en un orgullo escuchar que desde la caldera los compañeros cantaban la marcha

⁸³ Daughtry, J. Martin. *Listening to War. Sound, Music, and Survival in Wartime Iraq*, p. 5.

de nuestro ERP”. Canción sin rendiciones. Música para los que ya no tenían nada que perder. Otros se replegaron con el cuchillo en la boca. Debieron aguzar el oído para detectar los pasos de sus cazadores. “Ya tarde, cuando había vuelto el silencio, de repente escuché unas ráfagas. Ahí pensé, los están fusilando a los que están heridos o detenidos”.

La televisión reportó sobre los hechos con “música catástrofe” de fondo. El lugar común de la confección se valía de la “disonancia” para transmitir una idea de lo macabro. Pero también sonó, naturalmente, la marcha militar victoriosa. *Noticiero 13* transmitió sus informaciones desde la puerta del cuartel. Detrás del cronista pasaban los camiones con tropas que cantaban la *Canción del infante argentino* y se superponían con su reporte: “Al despertar el clarín/ se oye una voz adunar/ es nuestro paladín/ en su patrio llamar/ a la raza viril/ que la impulsa a triunfar”. A las 13:15 del día 24, Videla le envió un radiograma al gobernador provincial, Victorio Calabró: “Sean mis primeras palabras, luego del resonante triunfo de las fuerzas del orden obtenido ayer en el Batallón de Arsenales 601, para manifestarle la profunda satisfacción del Ejército Argentino por la valerosa y eficiente acción desarrollada por la Policía de la Provincia y por la presteza y diligencia de todos los organismos provinciales que intervinieron en el hecho”. La fecha del Golpe se empezaba a definir. Desde Tucumán, donde celebró la Navidad junto con las tropas del Ejército que perseguían guerrilleros, Videla le dio a Isabel un plazo de tres meses. Lo mismo que decir marzo de 1976.

La muerte y la música no serían ajenas a la promoción que el Ejército preparó para las navidades. *Carta a mi pequeña hija* trató de enaltecer el Operativo Independencia. La radio y la televisión la reprodujeron a destajo. Anclada en lo que se conoce como género “melódico”, y con españolismos como “el soldado que nombras”, el padre explica por qué está camuflado en las lomas del Norte argentino: “Hoy la Patria me llama, pequeña/ para hacerte una tierra mejor/ sin piratas de rojas banderas/ y hombres que odian por no tener Dios”. La distancia evocativa que se dibuja entre el “rojo pabellón” que el enemigo enarbola en San Lorenzo a “paso redoblado” y los “piratas de rojas banderas” se reducirá pronto. Esa es la promesa que el soldado le hace a su familia en nombre del Ejército: “Tengo espada; por vos y por todos/ voy al monte de mi Tucumán/ canto y lucho alegrías muy tiernas/ aunque estalle de rabia el fusil”. La autoría de esa canción queda inscrita en una historia de la infamia que no ha podido develarse.

V

La música “cultura”, que desde las alturas de un imaginario prestigio social proclamaba su autonomía absoluta de las contingencias, no podía eludirlas. Eduardo Kusnir, un ex becario del Instituto Di Tella, reconocido como autor de obras electroacústicas y de teatro instrumental, inició entonces la composición de *Orquídeas primaverales* en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT). La pieza remite a una genealogía que se funda con *Hymnen*, de Karlheinz Stockhausen (en la que el alemán trabaja con canciones patrias de un mundo que soslaya a América Latina), y a una dimensión técnica que la música abstracta ya compartía con el rock a partir de los Beatles (*Tomorrow Never Knows* y *Revolution 9*), Pink Floyd (*Echoes*) y el primer disco del grupo alemán Faust, por mencionar algunos ejemplos relevantes. El citado *Tontos* representó la traducción más desenfadada de esos procedimientos. Tanto en *Orquídeas primaverales* de Kusnir como en el disco de La Pesada predominan el collage y el humor. Proliferan los indicios de otras fuentes que en el caos encuentran su orden. En la primera se trabaja con sintetizadores y el corte de cintas es más sofisticado. Ahí donde Bond incluía una grabación con la voz del cómico Jorge Porcel en la que habla de lo lindo que era estar en Buenos Aires, Kusnir recurre a *Avenida de las camelias*. Su obra comienza con un intervalo de cuarta justa, muy común en las marchas. Los bronces, primero asordados, se reiteran hasta que ganan claridad. La banda suena lejos, pero al acercarse introduce la acechanza. La ironía trastoca en mueca, la que provoca la inminencia de algo aciago. Esa brecha no es solo perceptual sino política. Para Kusnir todo tuvo algo de profecía cumplida. “En una madrugada de 1976 la escuché por radio precediendo el anuncio del nuevo gobierno militar. Y entonces –estaba medio dormido– pensé: están tocando *Orquídeas primaverales*”.⁸⁴

A Charlotte Beradt quizá le habría interesado su relato y eso de “estaba medio dormido”. Entre 1933 y 1938, un año antes del inicio de la II Guerra Mundial, la periodista

⁸⁴ Garutti, Miguel. “Modos de actuar en estado de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)”, Segundas Jornadas de Discusión de Avances de Investigación. Entre la dictadura y la post dictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina, Buenos Aires, 2014. Citado por Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 239, 15.

judío-alemana recopiló centenares de sueños de alemanes en *The Third Reich of Dreams. The Nightmares of a Nation 1933-1939*. “Un médico está en su casa, hojeando un libro de pintura. De pronto, repara en que las paredes de su habitación han desaparecido. Extrañado, se levanta para echar un vistazo, y descubre estupefacto que ninguna casa del vecindario conserva sus paredes. Una voz lejana aúlla desde un altavoz: ¡De acuerdo con el decreto del 17 de este mes sobre la abolición de las paredes!”.⁸⁵ Kosselleck sostiene que aunque los sueños se hallan en el extremo más alejado de una escala imaginable de racionalidad histórica, testimonian “una inevitable facticidad de lo ficticio, por lo que un historiador no debería renunciar a ocuparse de ellos”.⁸⁶ El caso Beradt le resulta ejemplar. En ese libro, señala Kosselleck, “el terror no solo se sueña, sino que los sueños mismos son parte integrante de él”. Contienen “una verdad interior que no solo fue cumplida por la realidad posterior del Tercer Reich, sino superada infinitamente”. Beradt los llamaba “sueños políticos”. Siruela prefiere definirlos como “sueños históricos”.⁸⁷ Lo cierto es que las citas de *Avenida de las camelias* en la obra de Kusnir comunican una consumación.

El vínculo entre la cita musical y el sueño es a su vez advertido por Christopher Ballantine en la obra de Charles Ives, un compositor que a principios del siglo XX incrustó el canto popular y las glosas de marchas militares dentro de una estética disruptiva e innovadora. La marcha militar pierde su significado en la ya comentada *Three Places in New England* y *Central Park in the Dark*.⁸⁸ Señala Ballantine que cuando un fragmento prestado deviene cita no es simplemente con la intención de evocar su original ocasión y establecer un paralelo con el sueño, o su interpretación. El soñador “elige” fragmentos de su pasado. Pero esos fragmentos “nunca” son una mera repetición de un evento o experiencia precedente: han sido distorsionados por un proceso que Freud llama condensación y desplazamiento, y como símbolos connotan un amplio campo de asociaciones. El sueño es privado, la composición, se supone, es pública, o aspira a serlo. Los sueños, podría decirse, aprovechan el inconsciente privado. La música, el inconsciente social. En *Orquídeas...* late esa dialéctica. El sueño temido y cifrado de su autor se había puesto en marcha al despertar. La radio se lo anunciaba. “La lucidez y la desolación con las

⁸⁵ Citado por Siruela, Jacobo en *El mundo bajo los párpados*. Atalanta. Girona. 2010, p. 16.

⁸⁶ Kosselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós. Barcelona. 1993, pp. 250-51.

⁸⁷ Siruela, Jacobo. *Ibid*, p. 16.

⁸⁸ Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music. Autor: Christopher Ballantine. Fuente: *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (Abril, 1979), pp. 167-184. Publicadopor: Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/741701>

que Kusnir pinta el Buenos Aires de la noche dictatorial bastan para hacer de él un testigo importante, emergiendo del confinado ambiente de la música electroacústica”, sostiene Buch. Kusnir fue víctima de los militares y perdió su trabajo y le pidió ayuda a Ginastera. Su viejo maestro optó por darle la espalda.⁸⁹

VI

Recuerda Barthes: “La naturaleza tiembla de sentido gracias a sus ruidos. Los antiguos escuchaban así. Las encinas de Dodona transmitían profecías”.⁹⁰ Sus oráculos interpretaban los índices del templo: la caída de las hojas del roble, el viento golpeaba los calderos, el aleteo de las palomas. El resultado acústico era descifrado por los sacerdotes o sacerdotisas.⁹¹ El 23 de marzo se realizó un desfile en la sede de Gobierno. Un periodista de Radio Rivadavia transmitió lo que parecía ser un ensayo general del golpe que las autoridades se empeñaban en desmentir. La música de los Granaderos que les llegó a los oyentes se empalmaría en cuestión de horas con *Avenida de las camelias*. Recién después, la voz de Montesana. Locutor y música se complementaron para dramatizar el enunciado. “Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las Fuerzas Armadas. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las disposiciones y directivas que emanen de autoridad militar, de seguridad o policial, así como extremar el cuidado en evitar acciones y actitudes individuales o de grupo que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones”.

Otra música sonó junto al bando en Radio Colonia: *The Stars and Stripes Forever*. Por esos reciclajes que solo permite la distancia o el equívoco, era la cortina musical de la misma emisora que se sintonizaba desde la orilla uruguaya. “Buenas tardes, amigos, he aquí las primeras informaciones para este boletín. Buenos Aires: una junta de comandantes asumió esta madrugada el poder en la Argentina. Tanques y tropas del Ejército con pertrechos de guerra ocuparon el casco céntrico de la Capital Federal”, irrumpió el

⁸⁹ Buch, Esteban. *Ibid*, p. 237.

⁹⁰ Barthes, Roland. “El arte de escuchar”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. 1986, p. 246.

⁹¹ Parke, Herbert William. *The Oracles of Zeus. Dodona, Olympia, Ammon*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1967, p. 86.

periodista Ariel Delgado. Compuesta por John Philip Sousa, un violinista, efímero artista circense, *marine* y director de bandas a principios del siglo XX, *The Stars...* es considerada la Marcha Nacional de los Estados Unidos. Sousa había definido sus alcances. Al escribirla imaginó “el brillo de las armas de fuego y las espadas, las pisadas al ritmo del tambor, y todo lo que es grande y glorioso en las escenas militares”.⁹² Después de la Primera Guerra Mundial, Sousa se sacó su uniforme y formó su propia orquesta, pero nunca dejó de representar con su música un ejército imaginario. El poder simbólico de *The Stars...* es tan expansivo que, en 1986, el grupo de rock The Residents decidió incluirla (y destruirla) en *The American Composer's Series Volume II*. Hasta ese acto de conjuro de la era Reagan, su ejecución siempre tuvo una lectura unívoca, salvo en una Argentina sacudida por la inestabilidad, donde esa marcha anunciaba siempre que había “más informaciones para este boletín”. El contrapunto entre *Avenida de las camelias* y *The Stars and Stripes Forever* llevaba al plano musical lo que ocurría entre los oficiales argentinos formados en el Colegio Militar y luego en la Escuela de las Américas. El 24 de marzo habilitaba un ejercicio de simbiosis tópica: las músicas para marchar y cazar contribuían a la cacería humana. No era el corno el que llamaba, como lo haría en la sinfonía de Haydn *Le matin* (la caza, las cazas, era un asunto de las primeras horas del día), un gesto tópico reconocible por cualquier audiencia. Fueron los rugidos de los bronce, los bronce guerreros y de guerreros armados que salieron a las calles a ejercer la venganza social. Y acá tenemos el doble carácter aural del Golpe. De un lado, la sonoridad intrínseca y maquinal del agresor. Por el otro, su representación musical. El *loop* de *Avenida de las camelias* se escuchó como si ya hubiera estado impreso el diario de ese día con la noticia. Kusnir sintió el temor, desde el oído a todo el cuerpo. Otros festejaron.

Emanaba de esa música regular y estridente un programa de acción corporal. El 26 de marzo, *Clarín* aseguró que “la ciudad volvió a su ritmo”, dato central de una auspiciosa normalidad, teniendo en cuenta que Buenos Aires era “la caja de resonancia del país”. Ritmo. El nuevo orden lo incluía como parte de un instructivo más amplio: respeto, obediencia y subordinación. Avanzar como si se formaran filas, hileras, líneas, con la precisión y marcialidad de los hombres de uniforme. Una isocronía nacional que incluía protocolos de obediencia. “Atención”, ante todo. El grito de la autoridad comenzó a

⁹² *The Stars and Stripes Forever*. http://www.americaslibrary.gov/aa/sousa/aa_sousa_forever_2.html

escucharse con su desmesura marcial. Voces como las de los generales Antonio Bussi o Luciano Benjamín Menéndez, o la de Videla cuando vestía su uniforme, hacían que la guerra saliera también de las gargantas. El principio fue el verbo y el verbo impuso sus principios.

Las 3:21, entonces.

“Fue que en la tierra el reloj se paró/ cuando la muerte contó el dinero”, cantaba proféticamente desde fines de 1975 Gustavo Moretto, la voz y escritura del trío Alas. *La muerte contó el dinero* es una vidala escrita en clave ginasteriana y con las influencias que provenían de Emerson, Lake & Palmer desde Londres. “Se quiebra el cielo en cortezas de cal/ cubren las tumbas trozos de altamar/ siembran dolores de parto animal/ lloran los niños su hambre invernal”. El otro tema del disco que se editó en 1976 se titula *Buenos Aires solo es piedra*. La imagen de una ciudad cementerio se desprende del texto. “Me da un poco de escalofríos pensar que esa música se anticipó a los eventos que nos marcarían tan fuerte”.⁹³

Los efectos contraculturales de *La marcha de San Lorenzo* de La Pesada se habían disipado. La relación que el rock tuvo con el tópico de la música militar al momento del Golpe no deja de ser sin embargo llamativa: se mezcla aquello que era parte de su estilo (tomar prestado de todo y todos) y el *continuum* de la época. Cómo no entender de esa manera *Los delirios del mariscal*, el tema que Crucis estrenó ese año y que nombraría a su segundo disco, en 1977. Crucis lo estrenó el 30 de abril de 1976 en el Teatro Coliseo. “Un clima de una riqueza jamás plasmada por los nuevos músicos urbanos”, dijo Miguel Grinberg en *La Opinión*.⁹⁴ Según *Expreso Imaginario*, se trababa de un tema de “una gran riqueza, mucho más sutil y matizado que el resto de su producción”.⁹⁵ ¿Dónde estaba la sutileza? ¿En el título que aludía a los desvaríos de una alta autoridad militar (ya no eran chiflados los soldados)? ¿En el uso del ritmo de la marcha militar que aparece en el hi-hat?

La recurrencia del *topos* se encuentra en discos muy apreciados por el rock progresivo inglés que, a su vez, citaban otras marchas, como el caso de *The Devil's Triangle*, el tema que King Crimson incluyó en *In the Wake of Poseidon* (1970) y se basa en *The Planets*, la sinfonía de Gustav Holst. *The Battle of Epping Forest*, uno de los grandes temas de Genesis en *Selling England by the Pound* (1973), se inicia con el redoble de un tambor y el ritmo de

⁹³ Intercambio con el autor a través de Messenger, Facebook, 19-09-15.

⁹⁴ Grinberg, Miguel. “Magnífico recital del grupo Crucis en el Teatro Coliseo”, *La Opinión* (Buenos Aires 4-V-1976), en Grinberg, M. *Un mar de metales hirvientes* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015), p. 53.

⁹⁵ *Expreso Imaginario*, diciembre de 1976.

la marcha. Lo que se canta en ese disco de culto en la Buenos Aires de 1976 no debió pasar inadvertido para los integrantes de Crucis, un grupo que tenía como gran objetivo triunfar en el mercado anglosajón: “Hoy es el día del ajuste de cuentas... estos soldados cristianos luchan para proteger al pobre... no, nunca se ha visto nada igual desde la guerra civil... no queda nadie vivo”. Ese año, el cantante Raúl Porchetto publica un disco que lleva su nombre. *El rey y los ángeles (batalla)* es el segundo surco. “El rey triste acaricia su espada/ mientras marchan hacia la montaña/ no hay guerrero que no sienta miedo/ mientras la muerte prepara/ su danza”. Cuando la voz se calla, un breve momento instrumental sugiere la procesión de un ejército con el redoblante. Aquel 1976 encontró en un mercado discográfico mellado como el argentino al primer disco de los Músicos Independientes Asociados (MIA). *El casamiento de Alicia*, su segundo tema, utiliza *Pompa y circunstancia*, la marcha escrita en 1901 por Edward Elgar y utilizada un año después para la coronación del rey Eduardo VII. Elgar tomó el título del Acto III, escena tercera de *Otelo*, de William Shakespeare: “Adiós al relincho del corcel de batalla, al tambor que conmueve el espíritu, al pífano que perfora los oídos, a la bandera real y todas sus cualidades, orgullo, pompa y circunstancia de la gloriosa guerra”.

VII

El orden cerrado de las palabras no altera el sentido que abrió Lugones. Lo ahonda y por eso no hay terror estatal sin música. Emergió ahí otro aspecto atroz que podemos entenderlo con Primo Levi. El sobreviviente de Auschwitz creía que las marchas eran “la voz” del campo. “El toque de diana me coge en un sueño profundo, y el despertar es un retorno de la nada. Cuando llega la distribución del pan, se oye lejana, más allá de las ventanas, en el aire oscuro, la banda que empieza a tocar: son nuestros compañeros sanos que salen al trabajo en formación. Desde el Ka-Be (enfermería) no se oye bien la música: llega asiduo y monótono el martilleo del bombo y de los platillos, pero sobre su trama las frases musicales se dibujan tan solo a intervalos, a capricho del viento. Nosotros nos miramos unos a otros desde las camas, porque todos sentimos que esta música es infernal. Los motivos son pocos, una docena, cada día los mismos, mañana y tarde: marchas y

canciones populares que les gustan a todos los alemanes. Están grabadas en nuestras mentes, serán lo último del Lager que olvidemos”. Eran “la expresión sensible de su locura geométrica”.⁹⁶

¿Y en los campos argentinos? Dice al respecto Kaufman: “Que el horror se constituya en legado, ya que también su creación persiguió esa meta, implica la expectativa de que sea reinterpretado de maneras que a su vez requieran un desciframiento”.⁹⁷ Una de las cifras se detecta en la vibración tónica por las zonas de castigo y exterminio.

“Ponían una música tan fuerte, tan fuerte, una especie de marcha, o algo así. A pesar de ello se oían los gritos de las personas que estaban siendo torturadas”, reveló Carmen Aguiar de Lapacó durante el juicio por los hechos que tuvieron lugar en los centros clandestinos de detención El Banco y El Olimpo.⁹⁸

Frente al mismo tribunal, Isabel Mercedes Fernández acusó a Raúl Guglielminetti de hacerle cantar la marcha del Liceo Militar, entre otros tormentos, a Enrique Basile.⁹⁹

En la causa Casita de los Mártires Augusto Alberto Speratti dijo: “Se escuchaban gritos de torturas, de dolor y la Banda de Música de la Policía, que sonaba seguramente para aplacar los gritos”.¹⁰⁰

Pilar Calveiro recuerda todavía esa música que se tocaba en ocasiones especiales y cuyo sonido llegaba a las zonas de cautiverio desde el exterior.¹⁰¹

Ramón Reyes Romero fue trasladado al Batallón de Ingenieros 141 de La Rioja. Lo encerraron en un sótano que se utilizaba para los soldados castigados. No tenía luz del sol. Ni siquiera lo sacaron de allí para hacer sus necesidades. Después de 18 días aparece un soldado y le dice que debía ponerse de rodillas para que lo vendaran y ataran las manos. Lo metieron en un automóvil, boca abajo, y lo condujeron a un interrogatorio. Le preguntaron dónde estaba y dijo que eran las mismas dependencias del Batallón. ¿Cómo lo había sabido? “Al subir al auto escuché una banda que ensayaba una canción: *Avenida de las camelias*, y en este momento están tocando la misma marcha”.¹⁰²

⁹⁶ Levi, Primo. Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre. El Aleph. E-book. 2013, p. 33.

⁹⁷ Kaufman, Alejandro. Ibid, p. 249.

⁹⁸ Sentencias juicio ABO, 15 de junio 2012, p. 845.

⁹⁹ Ibid. P, 809.

¹⁰⁰ Tribunal Oral en lo Criminal Oral de Posadas. Sentencia 16/10/2009, p. 24.

¹⁰¹ Conversación con el autor.

¹⁰² Declaración ante la Comisión Provincial de Derechos Humanos de La Rioja. *Derechos humanos en Argentina*. Informe 2015. Centro de Estudios Legales y Sociales. Siglo XXI-Cels, p. 44

Durante uno de los juicios por la causa ESMA, el capitán de fragata Adolfo Miguel Donda aseguró haberse desempeñado apenas como jefe de la agrupación “Ceremonial” donde, le contó al tribunal, estuvo a cargo de la sección “armamento” y de “la banda de música”.¹⁰³ Sus alias eran profusos: Gerónimo, Guillermo Ribes, Liebsstein, Rubén Pellegrino. También Palito. En una guerra, se jactaba, “no se puede ser piadoso con el enemigo”. Él no lo había sido “ni con mi propio hermano, que era *monto*” ni “con mi cuñada”.¹⁰⁴ En su condición de represor y responsable musical, el género encontró su punto de máxima perversidad.

¹⁰³ Fundamentos de la sentencia en la Causa ESMA- GT 3.3.2), p. 691.
<http://www.derechos.org/nizkor/arg/esma/esmasent3.html>.

¹⁰⁴ Bonasso, Miguel “La historia de Donda Tigel, el marino que mató a su cuñada y le robó a sus hijos”, *Página/12* (Buenos Aires, 25-XI-2001). <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-25/pag15.htm>

2. ESCUCHAR

El 20 de enero de 1984, cuando todavía no se habían cumplido dos meses de la asunción de Raúl Alfonsín, en medio de las exhumaciones incesantes que se conocían como “el show del horror”, la flamante Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP) realizó un procedimiento de verificación *in situ* en el Centro de Operaciones Tácticas I, más conocido como COTI Martínez. Levantado en Avenida del Libertador 14.237/43, COT I dependía de la Jefatura de Policía de la Provincia de Buenos Aires, bajo el mando del coronel Ramón Camps, y de la Dirección General de Investigaciones, a cargo del comisario Miguel Etchecolatz. Se entraba al Centro Clandestino de Detención (CCD) por un acceso peatonal. Había, a metros, dos habitaciones. Una de ellas era la sala de torturas. Al fondo del patio se encontraban las celdas y los dormitorios y baños de los represores. Los integrantes de la CONADEP llegaron acompañados por dos de sus víctimas. “Hay una garita elevada. Entre el edificio descrito y la medianera de fondo se encuentra un patio estrecho de ladrillos y tierra desde el cual se divisa un pino de gran tamaño de una casa lindera”, se consigna en *Nunca más*.¹⁰⁵

Para la CONADEP, una de las características “peculiares” de ese CCD fue la de “no ocultar al barrio las actividades que allí se desarrollaban, actitud cuya conjetural intención última era sembrar el terror en el vecindario”. Y el pánico se infundía también a través del sonido. Podemos cerrar los ojos y no ver. La medianera de COT I de hecho cumplía la función de delimitar e invisibilizar. Pero el oído carece de párpados: nunca puede ser ciego. No puede protegerse. El dueño de la casa del pino les confirmó esa impresión. Vivía al lado de COT I desde 1973. Por entonces, el inmueble estaba desocupado. Pero en 1976 se elevó allí la medianera. También pusieron un alambre de púas y rejas en las ventanas. De noche,

¹⁰⁵ *Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Eudeba. Buenos Aires. 1984, p. 70.

los focos de la torre iluminaban la avenida. El vecino “escuchaba permanentemente el ir y venir de personas”, así como “disparos de la mañana a la noche, como si practicasen tiro o probaran armas”. También “se oían gritos desgarradores, lo que hacía suponer que eran sometidas a torturas las personas que allí estaban”.¹⁰⁶ No es descabellado pensar que uno de esos gritos salieron de las gargantas de Rafael Perrota, el director del diario *El Cronista*, o de la de Jacobo Timerman, el director de *La Opinión*. El 24 de marzo de 1977, al cumplirse un año del golpe militar, este diario publicó un suplemento titulado “El silencio de los políticos”. Un mes más tarde, Timerman fue secuestrado. “El silencio era parte del terror”, escribió tiempo más tarde en *Preso sin nombre, celda sin número*, libro en el que contaría su experiencia.¹⁰⁷ A menudo retiraban del CDD cajones o féretros. “Inclusive restos mutilados en bolsas de polietileno”, dijo el vecino a la CONADEP. La voz del hombre que da su testimonio a la Comisión se desdobra. Comienza a hablar en plural. “Vivíamos en constante tensión, como si también nosotros fuéramos prisioneros; sin poder recibir a nadie, tal era el terror que nos embargaba, y sin poder conciliar el sueño durante noches enteras”.

Su descripción de los hechos da cuenta de una memoria perturbada, la presencia de un recuerdo punzante, casi de pesadilla en la vigilia (“sin poder conciliar el sueño”). La muerte lo había acechado durante años. Una medianera lo separaba del abismo. “El terror que nos embargaba”. La amenaza latente tuvo su marca aural. El sonido lo (los) había succionado dentro de un territorio acústico. Lo (los) había arrastrado hacia el mismo espacio resonante, aunque sea en sus bordes. Los sonidos del campo fluían por grietas, intersticios y lo conectaban con su espacio familiar. Como bien advirtió el informe de la CONADEP, dejar esas aberturas fue toda una decisión política. Según Martin Daughtry, cuando a “acústico” le añadimos el término “territorio” se dimensiona más el rol que el entorno juega en la percepción.¹⁰⁸ La palabra “territorio” también introduce otro vector a lo largo del cual el poder es ejercido: un territorio no es cualquier lugar sino un área especial que es “seleccionada” y defendida contra otros, un área que es sostenida bajo jurisdicción. Un territorio es un lugar que ha sido conquistado, un lugar cuya identidad es mantenida por la fuerza o amenaza de fuerza. Entrar en contacto con ese “territorio” es hacerlo con las relaciones de poder que lo habitan. La definición de Daughtry puede ser ampliada para

¹⁰⁶ *Nunca más*, p. 111-112.

¹⁰⁷ Timerman, Jacobo. *Preso sin nombre, celda sin número*. (Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2000).

¹⁰⁸ Daughtry, J. Martin. *Listening to the War. Sound Music, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford University Press. 2015, pp. 125-126.

hablar de “territorios acústicos concentracionarios”: un *muzak* (música funcional) del espanto. Un mundo sonoro que se resiste a las abstracciones, donde la escucha y el sonido son formados por el ambiente.

El *soundscape* –el paisaje sonoro– de la dictadura abre las puertas para abordar al mismo tiempo cuestiones de política, estética y ética. El término acuñado por Murray Schafer ha venido a significar la totalidad de los sonidos en un entorno o, más precisamente, los asequibles al oído en un lugar dado. Schaffer dotó al término de la teleología negativa de la contaminación, en la cual los *soundscape*s fueron gradualmente transformados en *low fi* por la marcha incesante de la industrialización y el ruido. El *soundscape* contiene las fuerzas de lo natural y lo cultural, lo fortuito y lo compuesto, lo improvisado y lo deliberadamente producido. Está constituido por historias e ideologías.

Al otro lado de la medianera, el hombre ha internalizado una disciplina, se siente “como si fuéramos prisioneros”. Los indicios sonoros debieron abrumarlo. Efectos y causas en sincronía. Poco a poco, debió desarrollar, sin proponérselo, técnicas de escucha, modos de extraer información: voces de victimarios y víctimas, beeps, clicks, ruidos de estática, de puertas, de la comunicación radial, quizá *walkie-talkies*: materialidad sonora concentracionaria. El paso de los días tal vez lo llevó a establecer una suerte de taxonomía del balazo, representado en onomatopeyas que clasificaba: “phiff”, “zinc”, “phip”, “ffff”. ¿Calculaba distancias? ¿Dónde se había incrustado la bala? ¿En el metal? ¿En un ladrillo? ¿En uno de los cuerpos que vio sacar en bolsas o féretros? La acusmática de los CCD podría haberlo llevado a crear una narratividad aural de aquello que no podía ser visto. ¿Lo hablaban entre los integrantes de la familia, los amigos, los vecinos, o todos callaban lo que se sabía pero no debía ser nombrado? Ya se dijo: vivía “sin recibir a nadie”.

El campo, al traspasar su perímetro e irradiarse se convirtió en coproductor del espacio sonoro histórico. Escuchar no era un mero acto auditivo sino una práctica con obligaciones éticas. Tal vez para las casas cercanas a los centros clandestinos se creaba lo que Daughtry denomina una “zona de lo audible inaudible”: un espacio conceptual que aloja sonidos tan distantes o ubicuos de un modo que cesan de llamar la atención de un oyente experimentado. Se produce una redistribución de lo sensible. Como si, en el acto de naturalización, el sonido ya no estuviera allí. Como quien vive al lado de una vía de tren y ya ni percibe que pasan a toda hora.

Miriam Lewin permaneció secuestrada diez meses y medio en Virrey Cevallos 630, en un edificio a cargo de la Fuerza Aérea, a pocas cuadras del Departamento de Policía. Una casa “de apariencia extraña”. Cualquier vecino que pasara por allí a la noche o a cualquier hora del día “podía ver cómo los autos entraban a toda velocidad chirriando los frenos”. La habitación de Lewin había sido revestida con poliestireno expandido (telgopor) para filtrar los sonidos. A pesar de esa precaución, podía escuchar lo que sucedía del otro lado de la pared: los “festejos de cumpleaños, el televisor”, el “llamado de padres a hijos, vení a comer, vení a estudiar, apagá la tele, bajá la música”. Ella participaba “a través de la pared” de “la vida cotidiana de una familia que no sabía que, pared de por medio, se mantenía gente secuestrada y se la torturaba”.¹⁰⁹ Pero para Lewin “era imposible no darse cuenta de que esta casa era rara”, especialmente en lo relacionado con la tortura. La sala daba a un patio y varios edificios. “Si yo que estaba en una celda escuchaba los gritos de los secuestrados, los alaridos de dolor, no me explico cómo los vecinos no escuchaban, es más, estoy convencida de que sí”.¹¹⁰ Una de esas vecinas, Ester Pastorino, recordaría sus llamados a la policía de la Comisaría sexta para denunciar la existencia de ruidos molestos y que le dijeran que no se preocupara, porque ‘estaba todo bajo control’”.¹¹¹

De acuerdo con Pilar Calveiro, quien estuvo cautiva en la ESMA, la tortura era una ceremonia iniciática que marcaba un fin y un comienzo para el recién llegado. El mundo quedaba atrás y adelante se abría la incertidumbre del campo. Dada la centralidad de la tortura “en el dispositivo concentracionario, estuvo pautada por criterios generales y adquirió características comunes en todos los campos”. En el *Informe de una misión de Amnistía Internacional a la República Argentina, 6/15 noviembre 1976* se consigna que “entre ciertos sectores de la sociedad” existía “una suposición extendida pero que, por lo general, no se manifiesta abiertamente, de que los *subversivos* se han puesto al margen de la ley y de que, por lo tanto, se merecen todo lo que les suceda”. El razonamiento era espeluznante y Amnistía no lo pasaba por alto. “La práctica de la tortura –cualquiera que sea el pretexto que se invoque– no puede resultar aceptable a una sociedad que se considere civilizada”. Una vez permitida “tiene la posibilidad de llegar a convertirse en una cosa común”.

¹⁰⁹ Entrevista con el autor.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Espacios de Memoria –“Virrey Cevallos, vecinos del horror”. Publicado el 12-09-2014. <https://www.youtube.com/watch?v=K1U-GFUxmx8>. Minuto 10:59.

La picana eléctrica es particularmente dolorosa en las mucosas. Se convertía en el lugar preferido de los técnicos. Las descargas podían provocar infartos. Ahí aparecía el médico para poner su oído al servicio del flagelo: escuchaba el cuerpo sometido a los voltios, las contusiones y hemorragias, la velocidad de la respiración y el ritmo cardíaco. En nombre del CCD, el médico coloca su instrumento sobre el cuerpo machucado. Todo atravesado por los gritos de dolor. El sonido adhiriéndose a la piel chamuscada, saliendo del cuerpo para volver a él. El estetoscopio lo ayudaba a interpretar lo que sonaba. Era el símbolo del poder de su diagnóstico: podía objetivar los sonidos. La razón estaba al servicio de la tortura.

Adriana Chamorro fue secuestrada el 23 de febrero de 1978 junto con quien entonces era su marido, Eduardo Corro. La patota armada la llevó a la Brigada de San Justo. La desnudaron, tabicaron y torturaron. La sesión fue supervisada por el médico policial Jorge Antonio Bergés, a quien identificó años después por fotografías. “Me controlaba con un estetoscopio y decía cuándo podían seguir y cuándo tenían que parar”.¹¹² Durante el juicio contra el capellán policial Christian Von Wernich (noviembre de 2007), Carlos Enrique Miralles le contó al Tribunal Oral de La Plata sobre padecimientos similares en COT I. Desde su celda podía escuchar cómo le aplicaban la picana eléctrica a su hermano Julio César. Su nuera, Luisa Villar, también estuvo en ese CCD. “Escuchar”, dijo en la audiencia, era parte de la tortura. Bajo capucha, el oído era también el único sentido orientador. Esta ha sido la experiencia de Munú Actis: “por las voces supe quién era mi torturador. Cuando me levantaron la capucha lo identifiqué de inmediato. El recuerdo de la voz no cambia después de 35 años. Los rostros se avejentan. La voz está ahí, en la memoria. Curioso, cuando no podía verlo, había construido una fisonomía. Por su voz, lo imaginé parecido a Palito Ortega. No sé por qué, no se parecía en nada”.¹¹³

II

¹¹² Juicio por la Verdad, La Plata, miércoles 9 de Mayo de 2001.
<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2001/090501.htm>

¹¹³ Munú Actis, sobreviviente de la ESMA, entrevista con el autor.

“Escuchar” lo que otros podían “cantar”. En el expediente del “Circuito Camps”, o en otros de los juicios por lesa humanidad, abundan ese tipo de situaciones: “Te pasamos la picana y vas a cantar”; “ahora vas a cantar”; “vení mamá que vos vas a cantar dónde está tu hijo”; “quedate tranquilo que ahora vas a cantar dónde está tu cuñada porque vamos a traer a tu nena”; “cantá o tiramos al niño contra la pared”. Se intentaba soportar el dolor bajo el imperativo de “no cantarle nada al enemigo” ni “cantar una cita”. Si la ciudad hubiera hablado, una textura del sufrimiento hubiera unido a todas esas voces. Al comandante “Pedro”, del ERP, lo torturaron hasta la muerte. Sobre él hubo dos versiones: la de “Tito”, que informó que “Pedro” había “cantado todo”, y otra que se recogió en las mismas fuerzas represivas: el cautivo, con el estómago abierto y un enorme globo de sangre creciendo de la herida, cantó el himno de esa guerrilla para tratar de ganar su último combate frente al enemigo.¹¹⁴

A Jorge Caffatti lo conminaron a cantar y de su cuerpo descarnado por la electricidad partió una respuesta literal: cantó nada menos que un tango. Había sido parte de Tacuara y luego de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP)¹¹⁵. Orilló el heroísmo y también el delito: en abril de 1977 dirigió el secuestro del director de Fiat en Francia, Luchino Revelli-Beaumont. Sus rastros se perdieron en noviembre de 1978 en la ESMA, donde fue sometido a sufrimientos de toda clase destinados a obtener información. La voz, el eslabón que ata el lenguaje al cuerpo, no produjo la verdad exigida. Caffatti se atrevió por unos segundos a despojar al tango de su aplicación instrumental (música *para* la tortura) y volverlo canción. El capitán de corbeta Jorge Perrén y el teniente de navío Raúl Enrique Scheller debieron redoblar el voltaje frente a tamaño desafío.

“Cantar” era revelarlo todo al *poder concentracionario* a cambio de detener el suplicio. Pero el canto, en rigor, se resiste a esa expectativa: es un habla deformada, mala comunicación al desdibujar las palabras. El enunciado de una canción debe postular continuamente la posibilidad de ser interrumpido por el modo en que se transforma en expresión musical de un texto afectado, silabeado, intervenido por inflexiones, portamentos, melismas, saltos. El cantante va tan lejos como puede ir aunque sabe que de

¹¹⁴ Los compañeros, p. 26, citado por Ana Longoni en Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión. Norma. Buenos Aires. 2007, p. 132.

¹¹⁵ El Movimiento Nacionalista Tacuara fue una organización política de derecha que entre 1957 y 1966 realizó numerosas acciones armadas, entre ellas el asalto al Policlínico Bancario, en 1963. Una parte de sus integrantes pasó por luego por el ERP y Montoneros.

alguna manera las palabras son inadecuadas para lograrlo. La orden de *cantar* supone en cambio lo contrario: transparencia. La victoria del torturador en el espacio resonante del mal.

En *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Ricardo Rodríguez Molas la pone por primera vez en boca de Leopoldo Lugones hijo.¹¹⁶ Su padre se veía como héroe, dueño de una visión superior, de águila guerrera, un vigía encumbrado que miraba al mundo desde arriba (el ojo ante todo). “Polo”, más modesto pero no menos depravado, quiso escuchar en sus funciones policiales todo lo dicho y por decir, con sus ritmos y entonaciones. El Poeta Nacional había pasado del socialismo al fascismo. En aquel 1930, Leopoldo Lugones pensaba que “la virtud militar” permitía realizar una “vida superior” al reunir la belleza, la esperanza y la fuerza. Su hijo apenas creía en la fuerza y la superioridad del interrogador. Inventó “el tacho”, un recipiente repleto de agua e inmundicias donde se sumergía la cabeza de los detenidos para doblegarlos. La posteridad lo asocia además con el nacimiento de la picana eléctrica, cuyos efectos se descargaron, cuatro décadas después, sobre el cuerpo de Susana, su hija, más conocida como “Pirí”.

“Polo” fue director del Reformatorio de Menores de Olivera durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear. Lo exoneraron y procesaron por violación. Su padre intercedió ante el presidente Hipólito Yrigoyen, sucesor de Alvear, para que no lo condenaran. Tras el golpe de Estado, el general José Félix Uriburu lo nombró comisario inspector de la Policía en la misma repartición en la que figuraba su prontuario. El expediente lo calificaba de “pederasta” y “sádico conocido”. Precisa Rodríguez Molas que Lugones hijo usó el sótano de la penitenciaría de la avenida Las Heras como una sala de la abyección. La tortura a presos políticos entre los meses de febrero y marzo de 1931 constituyó un asunto de áspero debate en el Senado. Su presidente interino, Matías Sánchez Sorondo, se negó a aceptar esas denuncias. Pero las pruebas que había llevado el socialista Alfredo Palacios eran contundentes. El testimonio del estudiante Néstor Jáuregui sobre lo que ocurría en la Penitenciaría Nacional estaba entre los más escalofriantes. Jáuregui cursaba el quinto año de Ingeniería en la Universidad Nacional de La Plata y era delegado de la Federación Universitaria Argentina. En uno de sus viajes a la Capital fue objeto de un robo. Cuando fue a denunciarlo en una comisaría, lo remitieron a la Sección Orden Político que manejaba

¹¹⁶ Rodríguez Molas, Ricardo. *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Eudeba, 1984, p. 58.

Lugones. “Usted está en mi poder. En este momento desde Alvear para abajo tenemos preso a todo el mundo, de modo que usted puede imaginarse que su persona física no tiene para nosotros ninguna significación. Por el contrario, su físico en este instante, es nuestro instrumento para averiguar el origen de los ruidos nocturnos de La Plata”. Lugones, y dos de sus subordinados en la Sección Orden Político de la Policía lo llevaron a lo que llamó la “pieza de la silla”, donde había además una soga “y otras cosas más”. La orden de Lugones, que se conoció a través de Palacios y de cuya constancia da cuenta el *Diario de sesión* de la Cámara de Senadores, fue la siguiente: “Ya saben, si dentro de cien minutos no canta procedan como siempre”.¹¹⁷

Para Foucault, la confesión se convirtió en Occidente en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero. “Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante. La confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, en la medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias; la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir, y se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, seres amados; y, en el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros. La gente confiesa –o es forzada a confesar–. Cuando la confesión no es espontánea ni impuesta por algún imperativo interior, se la arranca; se la descubre en el alma o se la arranca al cuerpo”.¹¹⁸

La analogía entre el canto y el acto de confesar bajo violenta coacción no le pertenece sin embargo a Polo: puede rastrearse en el retórico romano Quintiliano: “¿Quién será el que se ponga a cantar en la defensa de un pleito, no digo acerca de un homicidio, de un sacrilegio o de un parricidio, pero ni aun sobre cualquier cálculo o cuenta, para decirlo de una vez?”. En el capítulo VIII de las *Instituciones oratorias*, nada menos que “Sobre la música y sus alabanzas”, presenta el caso de Graco, el orador más consumado de su siglo, a quien le “asistía por detrás un músico para apuntarle los tonos de la voz con una flautilla” para “arreglar” los tonos de su voz. “Este cuidado tuvo él en medio de las causas muy

¹¹⁷*Diario de sesión de la honorable cámara de senadores*. Tomo I, Buenos Aires: Publicación del Cuerpo de Taquígrafos de la Cámara de Senadores de la Nación, 1932, p. 190.

¹¹⁸Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI, México DF, 1998, pp. 35-36

dificultosas que defendió, cuando, o ponía terror a los principales de Roma, o él los temía”.¹¹⁹ El nexa se explicita en las prácticas inquisitoriales posteriores, dentro y fuera del Santo Oficio. En el capítulo XXII de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, “De la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir”, se establece un diálogo entre el Caballero de la Triste Figura, un galote, como se llamaba a los condenados a remar en las galeras de la Armada Real, y uno de los guardias que lo vigila. “No hay peor cosa que cantar el ansia”, dice el galote, lo que el manchego entiende como una variante del refrán “quien canta sus males espanta”, malentendido que merece una corrección: “Acá es al revés –dijo el galote–, que quien canta una vez llora toda la vida”.¹²⁰ “Cantar el ansia” quería decir durante el siglo XVII “confesar bajo tormento”.¹²¹ Y “ansia” significaba en la antigua Germania “agua”. Esa tortura en especial consistía en extender sobre el rostro del reo sujetado al potro un paño que tapaba su nariz. Impedido de respirar, se le obligaba a beber hasta que reventase.

Si bien se descarta la “originalidad” argentina en lo que se refiere a uno de los modos de entender el “canto”, tal vez no sea inverosímil pensar en una manera “lugoniana” de resignificar esa temible asociación durante la Década Infame. “Nunca elogio a mi padre, como que no empleo adjetivos de ponderación; tendría quizás derecho a usarlos, en mi sencillo carácter de buen lector de su obra”, escribe Polo en 1962, al prologar *El payador*.¹²² ¿Qué podía significar para él “leerlo bien” treinta años antes, cuando estaba obsesionado por “averiguar el origen de los ruidos”. Lo que define a la voz entre los fenómenos acústicos es su relación interna con el significado. Y el canto, como se dijo, es un habla que lo deforma. Para el Poeta, en cambio, la palabra cantada podía hacer surgir el alma de una raza. La idea la extrae de la gauchesca que equiparaba a la vez con la poesía épica. El desertor deviene ante sus ojos héroe y moralizador de la pampa. “Cuando un primordial mito helénico atribuía al son de la lira del aeda el poder de crear ciudades, era

¹¹⁹ Quintiliano M. Fabio. *Instituciones Oratorias*. Imprenta de Perlado Páez y Compañía. Madrid. 1916, p. 50

¹²⁰ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara. 2004, p. 201

¹²¹ El *Diccionario de Lengua castellana* de 1783 tiene dos acepciones. “Cantar en el ansia”: Germanismo. F. Que vale confesar en el tormento, y luego “Cantar” como “descubrir lo que era un secreto”. *Diccionario de la lengua castellana*. Segunda edición. Madrid. Por D. Joaquín Ibarra, impresor de la Cámara de S.M y de la Real Academia. MDCCLXXXIII. Pp. 200 y 82. Edición escaneada en línea del Instituto Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-lengua-castellana--5/html/>

¹²² Lugones, Leopoldo. *El payador*. Incluido en la *Antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1979, p. 12.

que con ello simbolizaba esta característica de nuestra civilización”,¹²³ escribe en *El payador*. Seis versos y “seis cuerdas viriles” habían hecho acá lo mismo. Guitarra y puñal, forjados por el mismo temple. La sintonía entre “el alma argentina y el alma helénica”, se verificaba de manera “instintiva” en los recitados: su musicalidad. Así lo comunicó el Poeta Nacional desde un escenario del Teatro Odeón a la elite argentina. Hasta entonces, en esos círculos desdeñaban los versos de José Hernández. “Como estaban escritos por un argentino y cantaban lo nuestro, habían de ser malos”, comentaría Polo en su momento de hijo vindicador. Para el padre, “cantar mal” era uno de los rasgos de una ciudad trasegada de lenguas extranjeras donde proliferan barbarismos, extranjerismos, solecismos que pregonaban mayores desórdenes.¹²⁴ Anarquistas. Comunistas. Inmigrantes conjurados. Había que extirparles los secretos. Polo se obsesionó, buscó certezas en esas gargantas. Para poner a cantar verdades a los nuevos forajidos creyó tal vez, como el padre, encontrar una legitimidad en el pasado, aunque no el helénico. Cómo iba a mirar a Grecia cuando en su *Retórica* Aristóteles consideraba que las confesiones bajo tormento “no son verdaderas”.¹²⁵ Quiso ser un Torquemada en la era de la electricidad. El diario *Crítica* lo dibujó como un monstruo en primera plana bajo el título “El torturador Lugones”.

Por esos años, la tortura está en el aire. Es vibración y comentario musical. Desde las vísperas del derrocamiento de Yrigoyen, el tango tiene algo que decir al respecto. Lugones padre lo aborrecía en su forma instrumental: “Ese reptil de lupanar”. Pero el tango se esparcía por la ciudad y la hacía bailar, hablar, silbar, y ya por entonces tararear y cantar. Los años treinta comenzaban a construir una forma de ubicuidad de la música antes desconocida: la radio, el fonógrafo, el cine, los cafés y cabarets, el crecimiento de la afición por los instrumentos, los primeros experimentos en la Argentina con el *muzak*. La relación temporal entre el advenimiento del cine sonoro y la picana eléctrica impacta en dos maneras de entender la legibilidad. Hay canciones que empiezan a horadar la cabeza de los hombres y mujeres, ecos, memorizaciones deliberadas, música en el aire, cruzando el espacio. Cantar para grabar, grabar o tomar acta notarial de lo cantado. En 1929, las orquestas de Raúl y Francisco Canaro grabaron indistintamente versiones de *Torturas*: “Triste como un condenado/ con un mundo de dolor/ como una noche sin luna/ como un

¹²³ Lugones, Leopoldo, *El payador*, pp. 13-14.

¹²⁴ Lugones, Leopoldo. *Ibid*, p. 15.

¹²⁵ Aristóteles. *Retórica*. Editorial Gredos. 1999. Madrid, p. 298.

huérfano de amor”. Cátulo Castillo y Charlo respondieron con *Tortura*, en singular: “Que mi tortura es como un negro lodo/ que mancha toda la ilusión/ que niega toda la razón/ que me condena sin perdón a la partida”. Se trata en estos casos de desamores que se comunican como un reconocimiento o un pecado. Así lo hace, por ejemplo, Enrique Santos Discépolo en 1931: “Hoy me odiás y yo feliz/ me arrinconó pa’llorarte”. El tema se titula nada menos que *Confesión*. “Si volviera Jesús/ Otra vez en la cruz/ Lo harían torturar”, cantaba en 1935 Miguel Caló. “A Dios habría que torturarlo”, piensa Erdosain en *Los siete locos*. “Entre las grabaciones adquiridas por mi padre, hubo una gracias a la cual aquel fonógrafo rudimentario se convirtió para mí en máquina de tortura: era una ‘carcelera’ española, una turbia canción de presidio”, escribe Leopoldo Marechal en su *Adán Buenosayres* (1948), pero cuyos primeros capítulos datan de la misma Década Infame.¹²⁶

Pero, además, en esa Buenos Aires la música y la tortura llegaban al gran espectáculo de masas que era la ópera. En *Tosca*, de Giacomo Puccini, la tortura por primera vez se canta. *Tosca* incluye una dramatización musical de la experiencia extrema. La voz del flagelado es parte del verismo musical. La escena también es velada, como lo era para el vecino de COT I que da testimonio ante la CONADEP. Tosca no ve. Apenas escucha. Y porque escucha –ya lo veremos más adelante– toma decisiones. La primera grabación completa se hizo en 1918, bajo la dirección de Carlo Sabajno. La ópera llegó al escenario del Teatro Colón el 16, 17 y 18 de octubre de 1930; en julio, julio y agosto de 1931, esa vez con la presencia estelar del barítono Titta Ruffo como el macabro Barón Scarpia; en mayo de 1932, y en junio y julio de 1933, con la participación del célebre tenor Beniamino Gigli. ¿Fueron los Lugones, padre e hijo, padre o hijo, al Colón a escuchar *Tosca*, o la escucharon por radio? ¿Pudo acaso el argumento de esta ópera en tres actos contribuir a la sádica obsesión del pertinaz inspector policial? “También lo que no sucedió debe narrarse”, dijo Macedonio Fernández. Kohan lo cita en su ensayo *El país de la guerra* en defensa de esa posibilidad: “Aquello que se narra y en definitiva no sucede, no por eso deja la realidad intacta: suscita en ella la impresión de que algo falta”.¹²⁷

¹²⁶ Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Planeta. Buenos Aires. 2003, p. 384.

¹²⁷ Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2014, p. 87.

III

De algo no quedan dudas: a partir de la Década Infame, la orden de hacer “cantar” forma parte del protocolo policial que luego hicieron propios los militares hasta el paroxismo. La sala de tortura de El Vesubio se llamaba “quirófano”. En ese campo de concentración donde fueron vistos por última vez con vida los escritores Haroldo Conti y Héctor G. Oesterheld, Jorge Watts, uno de sus cautivos, leyó un cartel pegado sobre una de las paredes revestidas con telgopor blanco: “Si lo sabe cante, si no aguante”.¹²⁸ Se buscaba una clara conexión con uno de los programas televisivos más populares de fines de los años sesenta y comienzos de la década siguiente. *Si lo sabe cante* era conducido por Roberto Galán. *Si lo sabe cante* no solo sugiere una destreza vocal o artística, también una orden: alguien conoce algo y debe hacerlo saber. El título del ciclo no permite distinguir la diferencia entre “saber cantar” y “cantar lo que se sabe”, y en esa ambigüedad parece *reverberar* algo que excede la amenidad televisiva. La popularidad de *Si lo sabe cante* coincidió con el funcionamiento de la Cámara Federal en lo Penal, creada en 1971 y conocida como “Cámara del terror”. “Golpes, violaciones, castigos y descargas eléctricas en el cuerpo constituyen en esos días las prácticas más comunes del brazo armado del poder”.¹²⁹ Esos hechos llegaron a ser tematizados por Pedro y Pablo en la canción *Apremios ilegales*, del disco *Conesa* (1972): “Picana en los testigos, muriendo de alaridos/ por más que grites fuerte no van a escuchar”.

El verbo *cantar* es además mencionado en la película *Los traidores*, de Raymundo Gleyzer (1972), durante la escena del tormento al que era sometido un sindicalista, con una canción de fondo de *Desatormentándonos*, el disco de Pescado Rabioso. No eran esas, naturalmente, las canciones que llevaban a la televisión los participantes del programa de Galán, pero sí quizá quienes atravesaban las puertas que conducían a la Cámara Federal en lo Penal. “Ponen música con volumen muy alto y amenazan con matarme. Encienden la picana y comienzan a pasármela por el cuerpo, pechos, cuello, axilas, ingle, vagina, los dedos de los pies y las manos, la planta del pie, la boca. Esto continúa por veinte o treinta

¹²⁸ “Un caso judicial revelador”. CELS, colección Memoria del Juicio. http://www.cels.org.ar/common/documentos/un_caso_judicial_revelador.pdf

¹²⁹ Rodríguez Molas, Miguel. *Ibid*, p. 89.

minutos, me tiran de los cabellos, me insultan, me interrogan y ponen una grabación, además de una cinta con una persona riéndose permanentemente”.¹³⁰

En enero de 1973 se estrenó en el Teatro Payró *El señor Galíndez*, la obra de teatro de Eduardo Pavlovsky. Galíndez nunca está delante de los espectadores, pero se *sabe* que su voz está al teléfono, o se infiere que es la voz del amo, el sistema, el nombre de una producción institucional del tormento, y así se indica en el texto: “Una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Solo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente. Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a La Negra que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados. Cesa la música y solo se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres. Beto atiende rápidamente el teléfono”.

Landrú no necesitó ir al Payró para tematizar la tortura en una viñeta que publicó *Clarín* el 23 de marzo de 1973 con el título de “Picanas”. Un hombre yace tendido sobre una mesa, atado de pies y manos, mientras recibe descargas eléctricas. Un cartel indica “Cámara del terror”. El ejecutor se queja ante su ayudante, mientras sostiene el artefacto de tortura conectado al tomacorriente por medio de un largo cable. “Qué porquería. Otra vez baja tensión. Compre varios elevadores de alto voltaje”. Las relaciones entre la confesión y el canto son recuperadas a su vez en una viñeta gráfica de Crist, también en *Clarín*, el 7 de octubre de 1974: dos hombres conversan en un alto de la sesión de tormentos. Cada uno exhibe las pistolas en sus sobacos. Llevan lentes oscuros y la barba de varios días. Cerca de ellos, la tortura continúa, porque se comentan sus efectos. El grito es reconocible por ciertas cualidades que van más allá de la expresión de sufrimiento. Uno de los personajes se jacta de haber identificado ese plus. “Tiene que haber estado en algún coro. Escuche, escuche cuando le ponemos la picana... ¿ve? Eso es un FA sostenido, por ejemplo”.

¹³⁰ Elda Frascetti de Colautti. Proceso a la Explotación y a la Represión en la Argentina. Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos. Buenos Aires, 1973, p. 148. Citado en Rodríguez Molas, Ricardo. *Ibid*, p. 90.

Daniel Moyano estuvo una semana desaparecido tras el golpe militar. Su novela *El vuelo del tigre*, cuyo primer manuscrito es de pocas semanas anterior al Golpe, da cuenta cuatro años más tarde de los efectos personales y colectivos provocados por la dictadura. Todo ocurre en un pequeño pueblo, Hualacato. Una familia, los Aballay, queda prisionera en su propia casa. Ha sido privada de su libertad bajo el control permanente de un represor que forma parte del grupo de tareas al que se llama indistintamente “Tigres” y “Los Percusionistas”. Nabu es un déspota que impone, desde el inicio, la prohibición del habla. Un acto de desobediencia lo lleva a augurarle a los Aballay un final atroz: “Allá estarán esperándolos, se acordarán de mí y desearán los tiempos idos; vayan practicando zapateos, cantos y cabriolas, que son actividades muy solicitadas en el lugar adonde van a ser trasladados con otras cucarachas como ustedes”.

En *Carmen*, la ópera de George Bizet, se *canta* también un interrogatorio y un procedimiento policial. El oficial Zúñiga le ordena a Don José que ate “las preciosas manos” de la gitana. Ella no opone resistencia. “¡No importa cuán preciosa seas, igual irás a la prisión! Podrás cantar tus canciones de gitana allí. ¡El carcelero te dirá que es lo que piensa sobre eso!”. La seducción de Carmen es alteridad pura y letal. José cae en su red. “¡Tenga piedad de mí! ¡Déjeme escapar!”. La ópera llegó al Teatro Colón el 4 mayo de 1976, mientras Moyano preparaba su exilio. Dos días después, en un editorial de *La Nación* se explicaba que ninguna actividad era ajena a la guerra contrainsurgente. Todo era político, “desde un teatro de títeres a una campaña de supuesta educación sexual; desde un estudio con pretensión científica a una promoción del deporte, todo puede instrumentarse al propósito de deterioro”. El editorial se tituló “Nadie es neutral”. El deber de la hora era “el enfrentamiento global hasta su final reducción”. Y no se trataba apenas de una cuestión “librada entre las fuerzas de seguridad y siniestros grupos de delincuentes; una suerte de combate en el que poco tienen que ver y del cual toman noticia cada vez que una información acerca de una nueva victoria del terror conmueve a la opinión pública”. La batalla, “de honda resonancia”, se desplegaba especialmente “en el área de las palabras”. Las circunstancias, por lo tanto, reclamaban “una vigorosa cohesión lingüística”.

¿El mundo lírico era una excepción al estado de excepción? Las palabras y los nombres propios también traicionaban esa pretensión. Carmen fue interpretada indistintamente por las sopranos Alicia Nafé y Regine Crespin. Micaela, la figura más

interesante del reparto, según los reportes periodísticos, quedó a cargo de Ana María González. Pocos días después, *otra* Ana María González llegaba a la primera plana de los diarios. No era gitana sino montonera: había colocado la bomba debajo de la cama del jefe de la Policía Federal, el general Cesáreo Ángel Cardozo. La explosión terminó con su vida y la de su esposa. Se había hecho pasar por compañera de estudios de la hija de uno de los principales ideólogos de la represión. El asesinato no hizo más que redoblar la violencia desde el Estado. El Ejército diseñó ese accionar en el edificio del Servicio de Informaciones (SIE), más conocido como Batallón 601. Con sus nueve pisos e insondables sótanos, en uno de los cuales fue interrogado y torturado el periodista Rafael Perrotta, el 601 estaba ubicado en la esquina de Callao y Viamonte, a apenas siete cuadras del Colón. Entre el “gran teatro” lírico y el búnker donde se consideraba a toda la ciudad como parte de un teatro de operaciones se creaba un punto ciego y sordo que sigue resistiéndose a las explicaciones: la noción de cultura colapsaba y se exaltaba a la vez a menos de 700 metros de distancia. El Colón, con su explícita reivindicación de la autonomía musical, tampoco podía garantizar completamente las vidas de todos. El 26 de agosto, *La Opinión* informaba escuetamente sobre un pedido de habeas corpus en favor de una mujer capturada “en el teatro”. No se especificaba si adentro o afuera, y en esa imprecisión se dibujaba la delgada línea que podía separar a una ópera de un operativo. En *Cadáveres*, Néstor Perlongher lleva las figuras inertes hasta los pliegues insospechados de lo real: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales...”. Podría haber añadido: “frente a la sala adornada con oropeles beethovenianos” y no violentaría la escritura. Un testimonio policial informaba: “Fui atrás del Teatro Colón a ver personalmente y estaba un coche sobre la plazoleta detrás del Teatro no sé si donde está esa estatua de los bailarines del Colón, por ese lugar estaba estacionado con muertos arriba y cuando mencionaron que habían sacado gente en el Obelisco y en playas de estacionamiento incluso habían mencionado la gente en una playa frente a nuestro establecimiento de Seguridad Federal”.¹³¹ A Luis Ángel Avelino lo encontraron muerto dentro de un Torino en la puerta del Teatro Colón, “con todos los huesos rotos y acribillado a balazos”.¹³² Marta Lynch debió haber tomado nota de estos casos. “Corrían historias terroríficas: un secuestrado había estado una semana en un baúl de

¹³¹ Tribunal Oral en lo Criminal Federal 5. Causa ESMA. Juzgado de Instrucción Criminal y Correccional Federal 12, causa 14217, cuerpo 174, p. 38.

¹³² Testimonio anónimo sobre Garage Azopardo, legajo SDH 04189.

un coche, cuatro cadáveres habían aparecido en las puertas del teatro Colón”, se lee en *Informe bajo llave* (1983), la novela abjuratoria de su relación con el almirante Massera.

IV

El canto nos ha llevado del campo –los campos– al teatro –el Teatro Colón– a través de un impulso asociado a la voluntad de hacer confesar. También quedó definido en el mapa de la ciudad el carácter jánico de la cultura (su pliegue de barbarie): Colón-601 (encontraremos en lo sucesivo otro hito cerca del río). Digamos antes que el *cantar* se rebeló contra las imposiciones cuando los presos restituyeron su sentido esencial y necesitaron de situaciones musicales de autoafirmación de sus subjetividades, llegando incluso a formar coros en algunas mazmorras. Uno de los pocos momentos –veremos– en los que la música pudo escapar del circuito del castigo. La ecología sonora de las cárceles o los campos los incluyó como fallas sistémicas que incluso fueron penalizadas.

Desde la modernidad, los diseñadores de las prisiones intentaron *racionalmente* definir sus decibeles. Jeremy Bentham creyó tener entre manos la fórmula. Su Panóptico contempló en un principio una red de tubos conectados a una estación central. Se podría explotar el poder de esos vasos comunicantes de metal para transmitir “el menor susurro a una distancia casi infinita”. Los carceleros podían estar alertados al instante de la novedad acústica y llamar la atención sin molestar a los otros prisioneros. “Tubos de conversación”, los llamó, para que el inspector los hiciera funcionar “cuando lo considere oportuno”.¹³³ El esquema revelaba una interioridad que parecía menos las inversiones del ojo oblongo de un panóptico que el “enrollamiento de una oreja”.¹³⁴ Bentham encontró incorregible ese sistema. Foucault recuerda que el inglés abandonó la idea de la vigilancia acústica porque no podía impedir a los presos oír al vigilante tan bien como el vigilante los oía a ellos.¹³⁵ Más eficaz –pensó– sería amordazar al revoltoso o gritón. Luego, al cautivo.

¹³³ <http://oll.libertyfund.org/titles/bentham-the-works-of-jeremy-bentham-vol-4>. Pp.107.

¹³⁴ Schwartz, Hillel. *Ibid*, p. 185.

¹³⁵ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2002, p. 186.

Los audios de las sesiones de tortura fueron almacenados en las condiciones técnicas de la época: la cinta.¹³⁶ Un proceso de acumulación acústica del Estado. Dice Lewin: “Me hicieron escuchar un casete obtenido de la intervención de un teléfono. Los interlocutores eran aparentemente empresarios judíos argentinos, y hablaban en idish. Mis captores estaban sumamente interesados en conocer el significado de la conversación”.¹³⁷ Ana Ferrari permaneció detenida en el Servicio de Informaciones y la Alcaidía de Mujeres de Rosario antes de su legalización en la cárcel de Villa Devoto. Le hacían escuchar el llanto de un bebé para que pensara que era su hijo.¹³⁸

Luis Alberto Quijano era un adolescente cuando su padre Luis Alberto Cayetano Quijano, torturador de La Perla, encendía el reproductor de casetes para que se impregnara de las sesiones que lo tenían como verdugo. “Escuchaba la pregunta, y a alguien gritando, llorando y llorando, y la pregunta y la repregunta. Los golpes, los ayes, los gritos de la gente. Era bastante espeluznante”. Quijano hijo era a veces llevado de cacería. Todavía lo persigue la imagen de cuarenta hombres y mujeres desnudos, vendados y con las manos atadas, que vio fugazmente en el campo de concentración. Pero tal vez lo que más lo han perturbado fueron las grabaciones. Pasaron los años y el padre nunca se desprendió de los casetes. “Los llevaba en el bolsillo, y lamentablemente lo había naturalizado”, contó su hijo ante el Tribunal Oral Federal 1 de Córdoba.¹³⁹ “Naturalizar”. Pero, ¿qué se volvía corriente en esa posesión? ¿Un acto de goce que se revivía en cada escucha? ¿De quiénes eran esas voces distorsionadas, que el micrófono captó como una señal rota (un grito fuerte oscila los 100db)? ¿Fueron sus últimos suplicios? “Ayes”. Las letras son derrotadas al representar la escena. Lo inimaginable brotando de una boca. El cuello, la tráquea, la laringe desgarrada. Un dolor que, quizás, es lo último que quedó de ellos. Es como si, en la medida que ese casete existió, los gritos no se hubieran interrumpido, no solo por el mero ejercicio de la reproducción sino por el almacenamiento, con la posibilidad permanente de revivirlos y a la vez abstraerlos. El casete pone a prueba toda escucha interna, cualquier ejercicio de imaginación auditiva. ¿Qué más había allí que en el testimonio ante los jueces se omitió por considerarse quizás irrelevante? ¿Ruido de estática? ¿Una radio? ¿Música?

¹³⁶ Testimonio de Ana María Caracoche de Gatica sobre lo sucedido en el CDD La Cacha. Legajo N° 1830. *Nunca más*, *Ibid*, p. 205.

¹³⁷ Testimonio de Miriam Lewin en *Massera el genocida*. Asociación Madres de Plaza de Mayo-Página/12. Buenos Aires, 1999, p.25.

¹³⁸ <http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/files/Y-nadie-queria-saber-Memoria-Abierta.pdf>.

¹³⁹ *Página/12*, 02-08-2015.

El terrorismo de Estado tiene por lo tanto una dimensión auditable que conecta sus acepciones: aquella que remite a la comprobación y la que proviene del latín, *audire*, y que nos impele a otro ejercicio, insinuado al abordar las situaciones de vecindad cotidiana con los campos. Cierta taxonomía del ruido, entendida como algo más que una perturbación indeseada o “lo sucio, el mal, aquello que parasita” en el ambiente.¹⁴⁰ Alessandro Arbo nos previene de algo que remite en rigor a Sófocles y ayuda a esbozar esta tentativa de historia de la escucha concentracionaria: “Todo es ruido para aquellos que tienen miedo”.¹⁴¹ ¿Cómo aproximarse a aquello que todavía rechina o cruje en los testimonios transcritos de los sobrevivientes, la misma vibración del terror? *Escuchar* atentamente un expediente. Escuchar y comprender, o al menos intentarlo, como postula el verbo *entendre* en francés. Otra vez Nancy acá: “En todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene”.¹⁴²

Se trata de *prestar* el oído, aguzarlo en la lectura, y ver qué resuena *en* un acta judicial, en este caso, la que ha sido caratulada “Menéndez, Luciano Benjamín y otros p.ss.aa. Privación ilegal de la libertad, privación ilegal de la libertad agravada, imposición de tortura, imposición de tortura agravada, homicidio agravado y sustracción de menores de 10 años”.¹⁴³

A lo largo de sus 4.600 páginas la palabra ruido se repite 140 veces mientras que el verbo “escuchar” aparece en 1.356 ocasiones. Más que la estadística, es el conjunto de las víctimas el que hace estallar la lectura.

“Llegaban los camiones Mercedes Benz, nos dábamos cuenta por los ruidos”.

“En el transcurso del viaje y por ruidos o movimientos que percibieron del baúl, detienen el vehículo y disparan sobre el mismo, impactando los proyectiles sobre las víctimas”.

“Cargaba a las personas que iban a ser fusiladas y el ruido del motor se perdía en la lejanía”.

¹⁴⁰ Solomos, Makis. Editorial de *Musique et bruit*. Filigrane 7. Editions Delatour France. Primer semestre 2008. Paris, p. 7.

¹⁴¹ Arbo, Alessandro. “Une brève histoire du bruit, de Rousseau à Grisey”. En *Musique et bruit*, p. 82.

¹⁴² Nancy, Jean-Luc, *Ibid*.

¹⁴³ Expte. FCB 93000136/2009/TO1. Córdoba, 24 de octubre de 2016.

(¿Alcanza con algunas reconstrucciones del delito para “entender” la dimensión del abismo?)

“Todo era un infierno, gente que iba y venía todo el tiempo, portazos, ruidos, insultos, gritos y la radio en el baño en cada sesión de tortura”.

(Añade Nancy que la frase “estar a las escuchas” consistió, ante todo, en situarse en un lugar escondido para poder sorprender desde él una conversación o una confesión. “Estar a la escucha” fue, en cambio, una expresión del espionaje militar antes de volver, a través de la radiofonía al espacio público, no sin dejar de ser, asimismo, en el registro telefónico, un asunto de confidencia o secreto robado. Podría postularse que “estar a la escucha” del expediente es abrirlo a su dimensión acústica, aquella que incluso se escapó a los diseñadores de los campos. En la ESMA una sala se llamaba “La huevera”, porque sus paredes habían sido aisladas con cajas de huevos para asordinar los aullidos de las víctimas.)

“Si escuchaba que se golpeaban los talones y alguien hacía el saludo militar y decía ‘Buenos días mi teniente coronel’ se trataba evidentemente de uno con tiras, y cuando llegaban dos o tres autos junto a un camión, se corría un portón metálico corredizo y empezaban a bajar gente, es porque llegaba ‘la patota’ o la gente que había estado haciendo requisas”.

“Sintió el ruido de una máquina de escribir, al que en un primer momento confundió con disparos”.

“Luego la dejaron en la cuadra tabicada en una colchoneta, pudiendo escuchar gritos, alaridos, golpes, autos que llegaban, puertas que se cerraban permanentemente, el ruido de la reja de la cuadra que se abría y cerraba constantemente”.

“También pudo escuchar el mugido de vacas y el ruido de aviones, ya que estaba ubicada próxima a la Escuela de Aviación”.

“Si algo era terrible era la tortura del ruido, esto es, una radio a todo volumen, que no estaba en ninguna estación predeterminada, una cosa extraña, una cuestión de sicólogos, enloquecía y hacía perder la razón, uno no sabía dónde estaba, si estaba muerto, obnubilado o alucinado”.

“No se había dormido todavía cuando comenzó a escuchar golpes, gritos, ruidos de cosas que se caían, entonces se asomó al hall de distribución de la casa y estaba su mamá sentada en una silla en camisón, descalza, atada”.

(Se puede ver a otro viendo pero no escuchar su escucha. Sin embargo, escuchar la escucha de los campos irrumpe como única posibilidad a través de estas páginas.)

“Empieza el simulacro de fusilamiento, sacan al primero de la fila y lo ponen en frente y en un momento dado se sintió un ruido de ametralladora y ahí pensaron que los mataban a todos, luego siente un cuerpo que se arrodilla a su lado implorando, cae y llora, mientras que los carceleros le recriminaban levántate”.

“Se encontraba en su dormitorio leyendo cuando de repente comenzó a sentir ruidos provenientes de la calle y un megáfono que decía: los ocupantes de la casa número tanto de calle Catamarcal, salgan rápido, con los brazos levantados”.

“Luego escuchó el ruido de dolor de una persona torturada, indicó que había un sonido metálico que se reproducía con cierta frecuencia, no se escuchaban voces, ni preguntas o diálogos, simplemente gritos de dolor”.

(El escriba judicial quizá se apegó por completo al testimonio y anotó, “ruido de dolor” para comenzar la nueva taxonomía).

“En tal sentido, la testigo Mirta Susana Iriondo manifestó en la audiencia que en el mes de septiembre también detienen al matrimonio Yavícoli, ella se llamaba Alicia y él Ricardo, llegaron a La Perla con su hijo, un hijo de aproximadamente tres años, a quien entregan a Dorita para que lo cuide, Dorita dormía donde estaban los gendarmes. Ellos habían sido militantes Montoneros, vivían en Tanti y tenían un hijo, recordando que además ella le dijo que estaba embarazada. Estuvo algunos meses, cayó en septiembre y creo que muere en noviembre, fueron torturados y luego los mataron, pero unos días antes el ‘Rulo’ va a la cuadra y le dice a ‘Tita’ que se puede despedir del niño siempre y cuando no lllore, porque se lo iban a llevar a los padres... Estando en la cuadra refiere que siempre escuchaban el ruido de la cadena cuando la guardia abría el candado y esta caía, cuando en una oportunidad siente el ruido, se despierta al sentir unas voces, gemidos y llanto, y al mirar por el tabique pudo ver que Manzanelli y ‘Fogo’ estaban sacando a Alicia y a su marido...”.

(¿Qué dijo Alicia? ¿Cómo lo dijo? El signo se queda corto pero es lo único que nos conecta con el aire de su garganta.)

“...se toma de la reja fuertemente y comienza a gritar que no la maten porque ella estaba embarazada, momento en el cual Manzanelli le pega una trompada en el estómago para que ella suelte la reja y se la lleva. Al día siguiente, escuchan en la radio que una pareja de Montoneros se había enfrentado con las Fuerzas Armadas, lo que en realidad había sido lo que ellos llamaban ‘un ventilador’”.¹⁴⁴

V

El oído de los presos y cautivos ofrecía a la vez informaciones relevantes para resistir: el abrir y cerrar de las celdas y candados, la amenaza de una requisita, las respiraciones de un cuerpo agredido; sin intimidad ni socialización detectaba proveniencias, (el ruido de los utensilios y luces, un *walkie--talkie*). Dice Federico Chechele que uno de los primeros ruidos que empezaron a distinguir los detenidos fueron los pasos de los borceguíes de los guardias o los zapatos de los oficiales, “una situación que sucedía todo el tiempo y que daba cuenta de que las autoridades se llevaban a los compañeros que luego serían fusilados”.¹⁴⁵

Ese discernimiento podía ayudarlos a sobrevivir. Hubo que aprender a clasificar, organizar, acopiar las informaciones sonoras. Una mnemotecnia de la emergencia permanente. Hernán Invernizzi pasó casi 13 años en prisión por haber participado en 1973 de una acción armada del ERP (la fallida toma del Comando de Sanidad). Hubo momentos de tanta crudeza en las cárceles de Magdalena y Caseros que, para anticiparse a lo que podía suceder, se esforzó también en distinguir los modos de caminar de los carceleros. Cada verdugo era discernible por el modo en que apoyaba el talón, la planta o la punta, el largo de los pasos, su velocidad o regularidad, la firmeza con la que se apoyaban o arrastraban en la superficie, el posible desgaste del talón. Cada pisada tenía en los hechos un rostro. Llegó a enumerar 19. “El oído sustituía al ojo. La primera forma de llegar a la

¹⁴⁴ Expte. FCB 93000136/2009/TO1. Córdoba, 24 de octubre de 2016, pp. 15, 84, 1345, 1408, 1425-1429, 1495-1497, 1531, 1573, 1607, 1633, 1719, 1920, 2022, 2322, 2357, 3154-3155, 2423-2424.

¹⁴⁵ Chechele, Federico. *Unidad 9. La resistencia de los presos políticos*. Ediciones CTA. Buenos Aires. 2016, p.73.

realidad exterior era escuchar. Uno no podía ver en una cárcel militar porque eran puertas de metal. Posiblemente el oído se hiperdesarrolló como compensación. Había que oír y ver con el oído. No había otra forma de enterarse. Los presos en general teníamos un oído extraordinario, de una perfección y fineza para detectar procedencias. Para un tipo que está encerrado en un calabocito de dos metros por ochenta centímetros, el resonar era invasivo, aunque fuera el paso del celador menos malo. El oído estaba tan pero tan fino que escuchar los borceguís siempre significaba alguna clase de estremecimiento, alguna palpitación, si no fuera que detrás de eso podía venir la comida o la posibilidad de cagar o mear, uno prefería nunca escuchar ese caminar ni el menor ruido posible. No podría explicar cómo pude memorizar tantos pasos distintos, teniendo en cuenta que eran pasos todos con el mismo tipo de calzado. Todos resonaban en pasillos con baldosas y en un mismo ambiente acústico. Eso te obligaba a ser extremadamente sutil, distinguir, como te dije, la forma de pisar, si eran tipos más grandotes, más voluminosos, la velocidad, la cadencia, el ritmo; tengo en la cabeza eso en especial, el ritmo, la cadencia, eran muy importantes salvo situaciones de emergencias. Los pasos podía clasificarlos en situaciones de normalidad, si es que se podía hablar de normalidad en las cárceles de la dictadura. De golpe, sobrevenía algo fuera de lo convencional: entraban corriendo para cagarnos a trompadas. Ahí no individualizaba a nadie, solo sabía que venía el castigo”.¹⁴⁶

La disciplina y la escucha encuentran otra inquietante relación en el perímetro carcelario: la palabra pabellón. El pabellón auricular, pinna, aurícula u oreja es la única parte visible del oído, la que permite captar las vibraciones sonoras y redirigirlas hacia el interior del oído. Los perros y gatos pueden moverlo. Los hombres por lo general no. “La oreja parece clavada, tiesa, como un animal al acecho; recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección y decisión; los pliegues, las revueltas de su pabellón parecen querer multiplicar el contacto entre el individuo y el mundo”. La descripción de Barthes trasciende lo morfológico. Empalma la fisiología y condena. “Revueltas” en un “pabellón” nos lleva a una tragedia carcelaria del 14 de mayo de 1978: la “masacre del pabellón séptimo” en el barrio de Villa Devoto, cuando 65 presos comunes murieron asfixiados, quemados o baleados por efectivos del Servicio Penitenciario después de una requisa que se hizo pasar como motín. Los vecinos de la penitenciaría nunca

¹⁴⁶ Conversación con el autor.

podieron olvidarse de los ruidos de esa noche, narrados en canciones de 1991 y 2004 de los Redonditos de Ricota (*Toxi taxi* y *Pabellón séptimo*). Los percibieron acaso queriendo lo contrario.

Como se ha visto, historizar el sonido de la dictadura obliga a “plantear algunas cuestiones ontológicas y epistemológicas desafiantes sobre la naturaleza de su producción y la recepción de los sujetos que ‘oyen’ y ‘escuchan’”.¹⁴⁷ La interrelación de los conceptos de sonido y violencia a la que hace referencia Daughtry se manifestaba “productivamente” como términos esencialmente mezclados, potenciándose mutuamente y, a la vez, fijando su contraparte en la misma producción de lo silente. Si, como señala Schwartz, el ruido mide la intensidad de las relaciones, la dictadura intentó controlar el repertorio de posibilidades. Todo debía estar sujeto a identificación. La ciudad había sido tomada para restringir las intensidades. Por eso levantó muros (de silencio). Solo el Estado en su accionar clandestino estaba autorizado a las anomalías. El programa *ambiental* que el general retirado José Embrioni y su asesor Oscar Ivanissevich trataron de implementar a fines de 1973 durante el tercer gobierno peronista bajo el nombre “El silencio es salud”, y que en los hechos terminó asociando al silencio con la censura y la sumisión, encontró a partir de 1976 las mejores condiciones para su aplicación radical. No solo el paso de los años hizo que se identificara a los militares como los creadores de la consigna.

El *régimen* de escucha de la dictadura se instituyó muy pronto sobre ese parámetro y, además, reconfiguró más ampliamente los sentidos. “Sus armas son los ojos, los oídos, la intuición. Úselos, ejerza su derecho a la defensa de la familia y la sociedad”, conminó el V Cuerpo del Ejército.¹⁴⁸ Escuchar para callar y someterse. “Algunos deben hablar y otros deben permanecer callados, así podemos escuchar a las voces de los justos y el silencio de los pecadores”, exigió el almirante Emilio Massera.¹⁴⁹ “Por su efecto acústico, podríamos decir que la retórica de la represión era estereofónica. Los argentinos estaban rodeados, a veces rozados, a veces calmados por sus texturas, descritas por su línea”.¹⁵⁰ La imagen aural que ofrece Marguerite Feitlowitz invita a otras analogías. Se llama sonido estéreo al grabado y reproducido en dos canales íntimamente relacionados. Si se enviara la misma

¹⁴⁷ *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*. Editado por Kirsten Gibson e Ian Biddle. Routledge. 2017. Introducción, p. 2.

¹⁴⁸ *La Nación*, 29-03-76.

¹⁴⁹ De “Derecho al mar”, en Massera, Emilio. *El camino*. Citado por Feitlowitz, Marguerite. *Ibid*, pp. 80-81.

¹⁵⁰ Feitlowitz, Marguerite. *Un léxico del terror*. Eduntref y Prometeo Libros. Buenos Aires. 2011, p.68.

señal a derecha e izquierda, entonces se escucharía un sonido central “fantasma” al ser reproducida en un equipo de audio. La dictadura hacía lo mismo: ejercía la represión en al menos dos niveles (“Noche y niebla”) que se entreveraban en un punto nodal, y ese centro ejercía su fuerza de gravitación sobre los oídos.

Del terror se derivaban prácticas sociales y materiales. Una –lo hemos insinuado– estaba relacionada con el no querer saber o escuchar. Señala Primo Levi: “Hay quien ante la culpa ajena o la propia se vuelve de espaldas para no verla y no sentirse afectado: es lo que han hecho la mayoría de los alemanes durante los doce años hitlerianos, con la ilusión de que no ver fuese igual que no saber, y que no saber les aliviase de su cuota de complicidad o de connivencia. Pero a nosotros la pantalla de la deseada ignorancia, el *partial shelter* de T.S. Eliot, nos fue negada: no pudimos dejar de ver. El mar de dolor, pasado y presente, nos circundaba”.¹⁵¹ ¿Hicieron lo mismo en muchas casas cercanas a los CCD? Al principio del capítulo se citó el testimonio del vecino de COTI. Cuando abandonó el Pozo de Banfield, Adriana Calvo de Laborde quiso relatar a los suyos lo que había atravesado. “No cuentes, no cuentes, mirá, olvidate, te hace mal”, la frenaron. “No había orejas dispuestas a escuchar, no querían saber, no podían soportarlo”.¹⁵²

Se era además *preso* del orden aural de dos maneras distintas. Fuimos reeducados para oír y no escuchar o refinar la predisposición al alerta. El silencio se aceptaba y temía. De sus entrañas podía surgir lo imprevisto e indeseado, aquel ruido que hacía acelerar las pulsaciones. El *régimen de escucha* podía también llevar a detectar ciertos índices, como si se leyera un diario “entrelíneas”.¹⁵³ Escuchar igual que los presos, de acuerdo con “ciertos códigos” y como un modo de defensa contra la sorpresa a partir de la “noción de territorio”; escuchar el hábito, la amenaza o la necesidad. Para algunos, había que decodificar eso oscuro, confuso o mudo. Escuchar la quietud vigilada. ¿Qué informaba la inesperada elevación de un ascensor, el llamado telefónico no previsto, una repentina frenada en la esquina u otro ruido que rompía la calma interdicta? ¿Qué eran esos rumores, aquellos ruidos en la azotea? ¿Y el ruido de un motor –no era lo mismo el del camión de la basura que el de un Ford Falcon–? Sentir desde el otro lado de una ventana o un cuarto que daba a la calle pasos que se acercaban, un freno, podían denotar apenas señales de rutina o

¹⁵¹ Levi, Primo. *Ibid.*, pp. 213-263.

¹⁵² Gelman, Juan. “Del silencio”, *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-13/contrata.htm>

¹⁵³ Barthes, Roland. “El arte de escuchar”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación. Buenos Aires, 1986, p. 243.

contingencia: el acontecimiento temido. El silencio de la noche como posibilidad de algo terrible. Irrupción de lo agazapado. Esos deben ser algunos de sus peores recuerdos. Él (quien escribe y necesita abandonar el plural mayestático) tenía 16 años y todo lo que podía saber de lo que sucedía –la cárcel de un primo, la semiclandestinidad de otro, a punto de partir hacia el exilio catalán, las muertes– era lo que se filtraba de las conversaciones entre sus padres con la puerta a medio cerrar (escuchar sin hacer preguntas, como si, en rigor, hubieran decidido sin decidir que las cosas se comunicaban así). Había comenzado a salir con sus amigos. Iban a recitales o a ver películas de culto en los cines Lorca, IFT, la Cinemateca, Lorange o Arte. Para retornar al barrio de Parque Chas tenían que tomar el subte y bajarse en la terminal de entonces, Federico Lacroze. Luego se subían a un colectivo que los dejaba en la avenida Triunvirato. Él era el último de un trío de amigos en entrar a su casa. Andaban juntos un par de cuadras. Luego le tocaba seguir solo. Debía atravesar la plaza de las calles Gándara y Londres completamente a oscuras y en soledad. El pavor de que surgiera *algo* de la nada dominaba esos 300 metros. Era una membrana timpática y caminaba esos minutos acompañados de su sombra con un indescriptible pánico. Empezaba a recuperar la respiración normal una vez que cerraba la puerta de entrada. Otro ruido de las largas noches, un tintineo sutil, le quedó grabado desde el inicio de la dictadura. Lo asocia a una sensación de alivio porque anunciaba la llegada de su padre del trabajo. Podía anticiparse a su arribo a unos 30 metros de distancia cuando, en la esquina de la casa, tomaba el manojito de llaves de su cinturón y se preparaba para abandonar la calle.

VI

Hubo además una música que simbolizó la acechanza como ninguna a fines de 1976. Las secciones de espectáculos de los diarios la anunciaron con publicidades escuetas y en clave: “muerte” o “peligro”. *Tiburón*, de Steven Spielberg, llegó a las pantallas esa Navidad que Videla le habló al país y dijo que “el sacrificio ha sido, sin duda alguna, el signo del año que termina”. Dijo *Clarín*: “En nuestro país nunca un film había despertado tanta expectativa”. Y aseguró que “la primera parte de la narración desliza inquietantes

entrelíneas (con sabor a reflexión) cuando refleja el deseo del alcalde de la isla de Amity en el sentido de ocultar a los veraneantes de ese balneario la presencia del escallo asesino”. El 7 de febrero de 1977, el mismo diario le dio la portada de su suplemento al tema del miedo. “¿Se ha preguntado el porqué de esta aparición seriada de filmes catástrofe?”. El diario no pretendía “inmiscuir” al lector “en densas especulaciones”. Apenas le llamaba la atención que “el gusto popular refleja de pronto un singular resumen de lo que ocurre fuera de la sala”. ¿Cuáles eran las “entrelíneas” con “sabor a reflexión”? *Clarín* no lo decía claramente pero había algo propio del género, de sus convenciones (el placer de experimentar el susto sin consecuencias fatales), que se conectaba con lo que podía ocurrir “fuera de la sala”. *Gente* ofrecía otra involuntaria clave al definir en enero de 1977 a *Tiburón* como “el juego del riesgo”.

En el primer verano después del Golpe, una parte de los argentinos buscaba descansar frente al mar, ese mar que, se recordaba en la película, tenía un trasfondo engañoso: la vida que se encuentra debajo puede ser más terrible que la visible. La música de *Tiburón*, compuesta por John Williams, fue tan responsable como el imaginario de Spielberg para amilanar a la gente fuera del agua, al punto de ser considerada entre las más escalofrantes por el American Film Institute. Para Neil Lerner existe una conexión directa entre la banda sonora y los agresivos efectos del horror. Y recuerda que en la clásica escena de la ducha en *Psycho*, de Alfred Hitchcock, muchos espectadores se sintieron más perturbados por los violines chirriantes que por las imágenes. “Ellos no se cubrían los ojos sino sus oídos”.¹⁵⁴ O como lo explicaría una sobreviviente de la ESMA: “Yo no solo no puedo ver películas de suspenso o persecución, sino que me hace mal escuchar el audio que acompaña esas escenas, aunque no las mire”.¹⁵⁵

El horror indecible podía encontrar su traducción en un universo no significativo. No casualmente, Spielberg comparó lo que había escrito Williams con aquella indeleble música de Bernard Herrmann. Con una diferencia espectral importante: Herrmann había recurrido a las notas agudas para crear ese efecto intolerable mientras que Williams trabajaba en el registro contrario del pentagrama. Su motivo de dos notas no solo se ajustaba a la criatura, era lo suficientemente flexible para funcionar de tantas formas como el propio tiburón.

¹⁵⁴ Lerner, Neil. “Listening to fear/ Listening with fear”, en *Music in the Horror Film. Listening to Fear*. Editado por Neil Lerner. Routledge Music and Screen Media Series. Nueva York, 2010, p. 9.

¹⁵⁵ Actis, Munú; Aldini, Cristina; Gardella, Lilita; Lewim, Miriam; Tokar, Elisa. *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Editorial Sudamericana, 2001, p. 71.

Cuando se aceleraban era como si fuera a atacar a los propios espectadores. Detenerse. Avanzar. Ir hacia el blanco. ¿No era lo que en la noche subrepticia hacían esos automóviles sin chapa? ¿Las metáforas sonoras imaginadas por Williams subrayaban eso que, según *Clarín*, ocurría “fuera de la sala”? La ciudad reproducía de alguna manera el esquema perceptual de la película. Insistimos: el sonido no llenaba el espacio, lo construía.

“El terror desciende con el techo de tu propia casa. Te acompaña en todas tus salidas a la calle... Te has pasado todo el día burlando controles, razzias, pinzas, compartiendo el territorio con ellos”, escribió Miguel Bonasso en su diario personal, el 14 de enero de 1977. Abumado, entró en un cine cuando ya no podía perderse entre la multitud diurna. “Anoche fuimos a ver *Tiburón*. Fuimos con Mary y Jorge, dos amigos de la infancia, que constituyen el único contacto con el mundo exterior; un cable a tierra en medio de la clandestinidad. Fue una imprudencia ir a ese cine de barrio, porque cualquier tiburón o pez rémora podría reconocerme, pero a veces es necesario ser un poco imprudente para no enloquecer”.¹⁵⁶ En esa sala a oscuras, Bonasso, al igual que los otros espectadores, leyó primero sobre la pantalla el nombre de la productora de la película, Universal and MCA Company. Y de repente, esas notas que golpean el estómago. Las bajas frecuencias activan el potencial del cuerpo como un conjunto de cámaras de resonancia, generando diferentes tipos de malestar. La dificultad de identificar su origen puede inducir profunda desorientación y ansiedad. El *ostinato* del tiburón lo confirmaba al comenzar los créditos. Primero un mi. Pausa. Después, mi-fa. Otra pausa. Mi-fa-mi. El espacio entre esas alturas es cada vez menor, pero más asfixiante. Mi, fa, mi, fa. Se pone en marcha la máquina repetitiva y, como en *La consagración de la primavera*, de la que toma el impulso cinético, se acentúa el tiempo débil. Imágenes de las profundidades marinas. La bitonalidad del acorde Mib en el corno y los golpes de timbal le añaden un color más sombrío para ilustrar en la pantalla la lucha entre el hombre y la bestia o la naturaleza. El cine de terror absorbió algunas de las prácticas de la estética modernista de las salas de concierto para transformarlas en lugar común. Las disonancias, la atonalidad y los timbres complejos devinieron parte de sus cualidades estilísticas. Pero rara vez seis chelos, ocho contrabajos, cuatro trombones y una tuba han ejercido tanto poder sobre los oyentes como en *Tiburón*. El *ostinato* se interrumpe

¹⁵⁶ Bonasso, Miguel. *Diario de un clandestino*. Planeta. Buenos Aires. 2000, p. 250.

con la primera escena, la de un fogón en la playa de Amity durante el amanecer. Se toca folk-rock y suena una armónica. Dos chicos flirtean.

“¿A dónde vamos?”, pregunta el joven. “A nadar”, le dice Chrissie”. Ella se zambulle al agua. La música anticipa lo que se verá en unos segundos: no hay escape para la nadadora. El cuerpo de Chrissie es tragado por el mar. Corte otra vez. En la escena siguiente se lo ve al jefe Brody, el protagonista de la película. Se encuentra en una típica situación familiar. Entra su hijo y quiere saber si puede ir a la playa cuando el teléfono trina. El policía atiende y, de manera escueta, avisa que llegará ahí en 10 o 15 minutos. Su esposa le pregunta por qué sale tan apurado y él responde: “Desapareció una persona”. Brody llega a la playa. “¿Nadie la vio entrar al agua?”, le pregunta al joven que estaba con Chrissie. “Quizá la vio alguien. Yo estaba desmayado. Se habrá ahogado”. Horas después, lo que quedó de ella es devuelto por el mar. La cámara muestra cómo se lo están comiendo los cangrejos.

Los diarios de Buenos Aires reportaban hallazgos similares. De acuerdo con Estela Schindel, las noticias de cuerpos hallados en autos abandonados y en terrenos baldíos, habituales durante el gobierno de Isabel, “van dando lugar a otras donde los cadáveres aparecen misteriosamente en las costas de Uruguay”.¹⁵⁷ Podía leerse en *La Nación* del 5 de mayo: “Las macabras apariciones de cuerpos mutilados, desnudos y maniatados, que comenzó el mes pasado con cinco en un solo día, en aguas al este de Montevideo, provocaron las más variadas especulaciones sobre la identidad de las víctimas y las razones de la matanza”. “El décimosexto cadáver de una serie de hombres torturados, mutilados, arrojados al Río de la Plata, apareció ayer en las costas del departamento uruguayo de Colonia. Una docena apareció en abril y mayo y tres el lunes pasado”, señaló *La Opinión* el 9 de septiembre del 76. Rodolfo Walsh debió leer esas informaciones con estupor. En medio del éxito de *Tiburón* escribía la *Carta abierta a la Junta Militar* y los contabilizaba: “Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizá del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de quince años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, *con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles* según su autopsia. Un verdadero

¹⁵⁷ Schindel, Estela. La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-78). Libro Universitario Argentino. Villa María. 2012, pp. 177-178.

cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron treinta muertos a quince kilómetros de Campo de Mayo y diecisiete en Lomas de Zamora”.

El 25 de marzo de 1977, después de haber enviado por correo a distintos destinos su carta, Walsh fue interceptado por un Grupo de Tareas de la ESMA. La Justicia probaría décadas más tarde la responsabilidad en los hechos del suboficial Carlos Fotea, involucrado también en las desapariciones de las monjas francesas Alice Domon y Leonie Duquet. La Cámara Federal se basó en los “dichos contundentes de quien fue testigo casi presencial del procedimiento”. Miguel Ángel Lauletta estaba cautivo en la ESMA y permitió reconstruir en los Tribunales de Comodoro Py el intento de secuestro que terminó con el asesinato del autor de *Operación masacre*. Lauletta dijo que lo subieron a una Renoleta que manejaba el “Gordo” Juan Carlos y lo sentaron adelante. Atrás iban otros coches, entre ellos un Peugeot, un Ford y un camión militar. La Renoleta tomó avenida San Juan. “Íbamos circulando y sentimos por la radio: ‘Emergencia, emergencia’; la Renoleta dio vuelta en U por Entre Ríos. El automóvil retomó San Juan y cuando pasamos a la altura de Combate de los Pozos, en el medio de la calle estaba Enrique ‘Cobra’ Yon”. A una distancia de unos tres metros, Lauletta lo vio disparar a un cuerpo que estaba tirado en la vereda de enfrente y gritaba ¡Pepa! ¡Pepa!, que era como le decían a la granada. Lauletta miró para otro lado y advirtió que se acercaba un Ford Falcon. Lo manejaba “Tiburón”, “uno de la Policía Federal que estaba en la ESMA”.¹⁵⁸

En la Brigada de San Justo, Adriana Chamorro pudo identificar al jefe del grupo de tareas que la secuestró: “Le decían ‘El Tiburón’. Pude averiguar que se llama José Antonio Raffo y que fue comisario de la Policía Bonaerense”.¹⁵⁹ ¿Había adoptado su apodo después de ir al cine y mimetizarse con el escualo? La fusión entre el nombre corriente del depredador marino y un espía al servicio del Estado llegó a las pantallas ese mismo 1977 con *Los superagentes biónicos*. La película de Adrián Quiroga –Mario Sabato– inició la

¹⁵⁸ Causa ESMA II. Buenos Aires, 28 de diciembre de 2011, p. 1591.

¹⁵⁹ Miércoles 9 de Mayo de 2001, Juicio por la Verdad. <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2001/090501.htm>

saga del trío integrado por Ricardo Bauleo (“Tiburón”), Víctor Bó (“Delfín”) y Julio De Grazia (“Mojarrita”). En la primera escena se lo ve a Bauleo mientras practica tiro y se jacta de su infalible puntería. Una músicaailable de esas que suelen tener en su repertorio las orquestas de hotel sugiere que es una comedia para toda la familia. Una familia que debe instruirse nuevamente. Durante una persecución de lanchas por el Delta, el compositor Víctor Proncet utiliza en cambio fragmentos de la *Cabalgata de las walkirias*.

¿Cómo entender desde el presente esa breve, aligerada cita de *El anillo del Nibelungo*? Tal vez fue tan solo una cuestión de oficio, un modo de resolver una necesidad extradiegética. Proncet había participado de *Los traidores*, de Gleyzer, como actor y coguionista. La politización del arte no le era ajena. A lo largo de la refriega de disparos enemigos que nunca dan al blanco, su breve glosa wagneriana en *Los superagentes...* tiene algo de paródico y trivial. Sin embargo, trae consigo las marcas de otras utilizaciones problemáticas. Antes de que Hitler llegara al poder, la “cabalgata” wagneriana encontraba un espacio en los *cue sheet* de *El nacimiento de una nación* (1915), de D. W. Griffith. El director ilustró el momento en que “los antiguos enemigos del norte y el sur se unieron en defensa de su derecho de nacimiento ario”, frente a los antiguos esclavos negros liberados después del fin de la Guerra Civil. El grupo blanco asediado es rescatado por el Ku Klux Klan con el subrayado musical de la ascensión de las walkirias. En el último volumen de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, el narrador conversa con un amigo acerca del combate aéreo sobre París durante la Primera Guerra Mundial. “Le hablaba de la belleza de los aviones que ascendían en la noche”, dice, comparando los escuadrones con las constelaciones. Le pregunta entonces si no prefiere el momento de apocalipsis cuando “ni las estrellas conservan ya su sitio”. Era “la música de las sirenas” que “se parecía tanto a la Cabalgata”.¹⁶⁰ El comentario de Proust es anticipatorio de otra famosa escena. La de *Apocalipsis Now* (1979), de Francis Ford Coppola, cuando los helicópteros norteamericanos atacan un pueblito vietnamita mientras resuena la “cabalgata” de las walkirias desde los altoparlantes.

En aquel 1977 de *Tiburón* y Tiburón al volante de un Ford Falcon (con su sirena/walkiria optativa), Astor Piazzolla (el hombre al que le gustaba pescar tiburones en Punta del Este) mostraba hasta dónde las aciagas noticias que llegaban a Roma podían

¹⁶⁰ Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. El tiempo recobrado. Alianza. Madrid. 2011, p. 42.

colarse: *Persecuta* se llaman su disco y el cuarto de sus temas. Se abre con un bajo y una batería. Luego se añade la guitarra con *wah-wah*. Nada hace suponer que es un Piazzolla hasta que entra *agazapado*, entre las cuerdas, el bandoneón. Sobre un *ostinato*, Astor despliega su sapiencia musical. *Persecuta* tiene algo de improvisado. Podría haber durado diez minutos. Pero el compositor decide que se corte de manera abrupta. Como si el objetivo de la *persecuta* se hubiera cumplido.

¿A qué podía referirse *Persecuta* en 1977 y en Buenos Aires? A primera vista está más cerca *Paisaje*, un cuadro de la serie *Retrovisores*, de Diana Dowek. En 1975, ella pintó sobre la tela el interior de un automóvil. El espejo que el conductor tiene delante suyo le refleja un cuerpo muerto y arrojado al costado de la ruta, como lo hacía la Triple A. El cadáver aparece desdibujado. El auto da la sensación de estar en movimiento y alejarse del peligro. Pero no tiene garantizada la escapatoria: le queda por recorrer un camino sombrío, de nubes negras que ocluyen el horizonte de negrura.



Cacería en la ciudad. “Habiendo sido compañera del colegio primario de Berenice Chamorro, hija menor del entonces capitán Rubén Jacinto Chamorro, con la que mantenía además una estrecha relación de amistad, fui invitada en una oportunidad a visitar la ESMA, para almorzar junto con su padre. Hallándome en una sala de juegos donde había una mesa de billar, pude ver a través de una ventana una mujer encapuchada y encadenada de pies y manos, que era descendida de un Ford Falcon. Estaba acompañada por dos hombres; no puedo recordar cómo estaban vestidos, creo que de civil. Recuerdo que estaban armados. Ante esta experiencia desconocida pregunté a mi amiga Berenice lo que

estaban haciendo, y ella me contestó algo muy poco concreto: ‘que se perseguía a la gente en patrullas’”.¹⁶¹

“Nos llevaron a la Comisaría 36 de la Policía Federal de Villa Soldati... Cuando gritaba ellos silbaban, hacían ruido para tapar los gritos. Después me llevaron a un calabozo y al rato vinieron otros a decirme que iba a ver que los romanos no sabían nada cuando perseguían a los primeros cristianos en comparación con los militares argentinos”.¹⁶²

Piazzolla no pensaba en ellos.

¹⁶¹ Andrea Krichmar. Legajo N° 5012. Citado en *Nunca más*, p. 89.

¹⁶² Testimonio del sacerdote Patrick Rice. Legajo N° 6976. *Nunca más*, p. 266.

3. LUDOVICO

En la U9 de La Plata y en otros CDD se utilizó una música canónica del siglo XIX, asociada con el ascenso del espíritu, para humillar a los presos políticos o enfrentarlos a experiencias extremas. La situación había sido contemplada en una novela en la que, a la vez, se respiraban modos de interrogar y ejercer el castigo explotados por los nazis y la CIA a través de la reproducción técnica. Anthony Burgess la publicó en 1962. *A Clockwork Orange*, traducida en español como *La naranja mecánica*, fue llevada al cine por Stanley Kubrick en 1971, lo que le permitió a ese universo totalitario mayor irradiación (salir de los cines y entrar a los centros clandestinos, donde el Estado desplegaba novedosas tecnologías del daño). Pero vayamos a la novela: Alex, su personaje principal, es un joven sin nociones de moralidad. La violencia, sobre todo sexual, y la música clásica –ante todo Ludwig van Beethoven– constituyen sus grandes fuentes de goce. Disfruta en una clave muy personal de la *Novena Sinfonía*, cuyo IV movimiento, la *Oda a la alegría* es, según Buch, la metáfora sonora más convincente de una utopía.¹⁶³ La “magnitud del consenso” sobre esa obra es abrumadora. Mijaíl Bakunin soñaba con destruir el mundo burgués y salvar solo la *Oda*, sonaba en los cumpleaños de Hitler, los comunistas la oyeron como un canto de la fraternidad. A esta saga se añade el personaje de Burgess globalizado por el cine. La película se abre con un primer plano. El protagonista exhibe el ceño fruncido: una mirada típicamente de “seriedad beethoveniana”.¹⁶⁴ Sorprendido en el lugar de un asesinato, Alex es enviado a la cárcel, pero no tarda en ser seleccionado para un tratamiento muy especial llamado Ludovico, tras el cual será puesto en libertad. Una vez inyectado con una sustancia farmacológica que lo domestica, es sometido a la exposición de películas muy violentas. Ver escenas de un campo de exterminio nazi al compás de la *Marcha turca* de la *Novena* es demasiado para él. A partir de ese momento, no podrá escucharla sin sentir la misma

¹⁶³ Buch, Esteban. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Acantilado. Barcelona. 2001, p. 15.

¹⁶⁴ Gabbard, Krin y Sharma, Shalija. “Stanley Kubrick and the Art Cinema”. *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*. Cambridge Film Handbook. Editado por Stuart Y. McDougal. 2003, p. 98.

náusea que le provocan el sexo y la violencia. “Es un pecado”, grita Alex, horrorizado. “Beethoven solo escribió música”. En la perplejidad del victimario victimizado (“solo escribió música”) reverbera aquello inaceptable en los discursos sobre el arte de combinar los sonidos. Podrá hablarse de “lenguaje más allá del lenguaje” (pronto redondearemos esta idea) y “un ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu que no sabe qué está contando (Gottfried Leibniz)”; definir a la música como “formas sonoras en movimiento (Eduard Hanslick)”, hasta retacear su capacidad de expresar algo (Ígor Stravinsky). Nunca como herramienta *de* la tortura o trasfondo del envilecimiento y la aniquilación.

Cuando sonó *así* en la U9 de La Plata u otros CCD, cargó una historia que venía de muy atrás. Sus raíces se hunden en el 44 a.C. El escultor Perilao construyó un gran toro hueco de bronce que en las ventanillas de la nariz tenía instaladas dos flautas. Se lo regaló al tirano Falaris como un “perverso engaño de esta forma inhumana”. Para castigar a alguien solo hacía falta encerrarlo dentro de la escultura y encender debajo un fuego. “Con los gemidos del hombre parecerá que el toro muge y tú experimentarás placer oyéndolo a través de las fosas nasales”, dijo Perilao, según Diodoro de Sicilia. Falaris “sintió aversión por el autor del artefacto” y ordenó que el constructor se introdujera para probarlo. “Y para que al morir no profanara la obra de bronce, lo hizo salir medio muerto, y lo precipitó desde un peñasco”.¹⁶⁵

Jeroen van Aeken o Van Aken, conocido como El Bosco o Jerónimo Bosch (1450-1516), pintó un fin del mundo en el que los instrumentos musicales violan y provocan otro tipo de flagelos a los pecadores. En uno de los trípticos de *El jardín de las delicias*, llamado precisamente “El Infierno”, los penitentes pagan sus culpas siendo colgados de una lira/arpa, atravesados por un pífano, convertidas sus extremidades en pentagramas, maniatados a un laúd. Sobre el costado inferior derecho de *El triunfo de la muerte* (1562), de Pieter Brueghel el Viejo, bajo un cielo color hollín por el humo de las ciudades que arden, un esqueleto toca lo que podría ser un violín. Más arriba, otra osamenta lo acompaña con dos timbales. Interpretan el canto de la expiación. Las imágenes de los cuadros más relevantes de la escuela flamenca estaban para ser realizadas. Primero de manera rudimentaria. En Italia se utilizó un “pífano” durante los siglos XVI y XVII para castigar la jerga o el estruendo cerca de una iglesia. El collar de hierro se cerraba alrededor del cuello

¹⁶⁵ Diodoro de Sicilia. *Biblioteca Histórica, IX-XII*. Editorial Gredos. Madrid. 2006, pp. 33-34.

de la víctima y sus dedos, puestos como si estuviera en posición de tocar dentro de las aberturas de la flauta, empezaban a ser presionados por tornillos hasta hacer insoportable el padecimiento.¹⁶⁶

Pero el dolor en escala solo podía ser posible en el siglo XX, el siglo que se inicia con la ópera *Tosca*. El tránsito de la escena lírica a los campos de concentración y los sótanos policiales se vislumbra en 1914 con *En la colonia penitenciaria*. Franz Kafka ve a la tecnología como modo de “embellecer” la muerte serial. La máquina de torturar de ese campo ubicado en una isla del Trópico imprime la condena sobre la piel de aquellos que son “indudablemente culpables”, aunque ni siquiera fueron juzgados. El espectáculo patibulario se anuncia con fanfarrias que convocan a las familias. Aunque las violencias del pasado podían implicar teleológicamente la barbarie, todo fue más lejos que lo concebido. “El Bosco podía imaginar el Apocalipsis, pero no dibujar la topografía de las fábricas IG-Farben del campo de Auschwitz”.¹⁶⁷ Allí encontramos música. “¿Por qué se supone que fue inmune a las fuerzas sociales o que permaneció ajena a los procesos de politización y de corrupción que infiltraron en tantos aspectos la vida de una época?”¹⁶⁸

El papel de la música fue distribuido para aumentar el sufrimiento de las víctimas y se combinó con la función de ahogar los sonidos de la tortura durante los interrogatorios o masacres.¹⁶⁹ La música de la radio sonó muy a menudo durante los interrogatorios en las cárceles de la Gestapo. Las canciones infantiles se emitieron a través de sistemas de altavoces durante las deportaciones de niños judíos a los campos de exterminio del campo de Płaszów en Cracovia. En Auschwitz, una orquesta de prisioneros “interpretó” la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, aquella que según la tradición hermenéutica musical alegorizaba el llamado del destino, un destino que en los campos de exterminio tenía dibujado el inequívoco horizonte de las cámaras de gas. Y se interpretaron arias de *Tosca*.¹⁷⁰ A los 91 años, Tadeusz Smreczynski dijo sentir aversión por esa ópera. Le recordaba una tarde en Auschwitz durante la cual un hombre pagó con su vida por cantar un fragmento. “El SS simplemente entró y le disparó. Era un tenor estrella en la ópera de Bruselas. Toda su

¹⁶⁶ Donnelly, Mark P.; Diehl, Daniel. *The Big Book of Pain. Torture & Punishment through History*. The History Press. 2012, p. 257.

¹⁶⁷ Traverso, Enzo. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Herder. Barcelona. 2001, p. 237.

¹⁶⁸ Gilbert, Shirli. *Music in the Holocaust. Confronting life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford. 2005, p. 2.

¹⁶⁹ Naliwajek-Mazurek, Katarzyna. *Ibid*, p. 90.

¹⁷⁰ Gilbert, Shirli, *Ibid*, p. 189.

familia había sido gaseada por la mañana”:¹⁷¹ Hizo propia la suerte de Cavaradossi, el personaje trágico y libertario de Puccini.

En los campos de concentración nazis, los cautivos fueron forzados en varias oportunidades a tocar música para distraer a los guardias. El SS Thies Christophersen pedía en Auschwitz músicagitana. El sistema de música “funcional” fue usado particularmente en Dachau con declarados propósitos de reeducación: se propagaban discursos y música de Richard Wagner. En Buchenwald se transmitían los conciertos de la Filarmónica de Berlín. En Majdanek utilizaron foxtrots durante las ejecuciones para confundir a las víctimas o profundizar su desesperación. Para esos casos, recurrían a equipos móviles. Marchas musicales sonaban durante los fusilamientos en Sachsenhausen. Heinz Baumkötter, un médico de las SS, admitió que de esta manera se aseguraban que el próximo a pararse frente al pelotón “no escuchaba el disparo que mataba a su predecesor”.¹⁷² La música era además usada deliberadamente para debilitar las inhibiciones y ahogar cualquier escrúpulo o duda que los asesinos pudieran tener sobre sus acciones. Había ensambles en los campos ya desde 1933. Al estallar la guerra quedaron en Sachsenhausen, Buchenwald y Dachau. Un trío de mandolina, violín y clarinete en Treblinka, una orquesta sinfónica de hasta 120 integrantes en Auschwitz, un ensamble femenino en Birkenau, conducido por la violinista Alma Rosé, sobrina de Gustav Mahler. En Birkenau las orquestas de prisioneros realizaron su actividad más inhumana, una que hacía que algunos músicos experimentaran sentimientos de culpa y depresión durante el resto de sus vidas: debían “amenizar” el llamado “proceso de selección”. Se suponía que engañaban a los prisioneros recientemente arribados para que no pensarán a lo que se enfrentarían.

Tocar durante el tormento. Sonorizar la eutanasia. Tocar cerca de los crematorios.¹⁷³ Ruth Eilas estuvo en Theresienstadt y Auschwitz. “En ciertas ocasiones, por lo general en la tarde o la noche, los músicos eran llamados a toda prisa juntos para tocar. Habíamos aprendido que cuando esto sucedía algo espantoso era inminente y teníamos miedo”.¹⁷⁴ La

¹⁷¹ “Auschwitz survivors remember horror of the camp 70 years on: ‘In there you got used to anything’”. *The Independent*. 25-01-2015. <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/auschwitz-survivors-remember-the-horror-of-the-camp-70-years-on-in-there-you-got-used-to-anything-10001607.html>

¹⁷² Fackler, Guido, “Music in Concentration Camps 1933-1945”, p. 7 <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/music-in-concentration-camps-1933-1945.pdf?c=mp;idno=9460447.0001.102>.

¹⁷³ Fackler, Guido. *Ibid*, p. 10.

¹⁷⁴ Elias, Ruth. *Triumph of Hope: From Theresienstadt and Auschwitz to Israel*. John Wiley & Sons. Nueva York. 1998, p. 121.

experiencia argentina, así como aquellas que seguían supuestamente a pie juntillas las enseñanzas de la Guerra Fría, estaban ahí ya anticipadas.

Un poema de Paul Celan de 1948 condensa en pocas líneas esas oposiciones insalvables. *Todesfuge*, traducido como “Muerte en fuga” o “Fuga de la muerte”, describe a Auschwitz-Birkenau calcando la estructura musical de la fuga.¹⁷⁵ “Cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho/ y brillan las estrellas silba a sus mastines/ silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra/ nos ordena tocad a danzar/ hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar/ grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire”. Lo escribió en 1945. Apenas había abandonado su cautiverio. Las fuentes de *Todesfuge* nos van acercando a Buenos Aires. En los campos de exterminio de Lublin-Majdanek, una orquesta judía era obligada a interpretar tangos durante las marchas hacia los lugares de trabajos forzados y las selecciones para las cámaras de gas. En el campo de Janowska, cerca de Czernovitz, otra orquesta judía interpretó también “aires de tango”, incluido un fragmento que Enzo Traverso llama “Tango de muerte” y no es otro que *Plegaria*, de Eduardo Bianco, quien lo hizo famoso en Europa a las puertas de la Guerra y llegó incluso a tocar ante Hitler y Goebbels.¹⁷⁶

II

En 1955 se estrenó en los Estados Unidos *The Big Combo*. La película *noir* fue dirigida por Joseph H. Lewis e interpretada por Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy y Jean Wallace, entre otros. Hagamos un breve resumen: El señor Brown, que alguna vez se desempeñó como carcelero, dirige ahora una sanguinaria organización mafiosa. Brown (no sabemos su primer nombre) y sus secuaces manejan el negocio del narcotráfico y las apuestas clandestinas. Secuestran, roban y extorsionan hasta que el teniente de Policía Leonard Diamond (Cornel Wilde) emprende una cruzada contra la red criminal. Para ello se vale de Suzanne Lowell (Jean Wallace), la supuesta amante de Brown. Pero el policía es capturado y sometido a una tortura sónica. Atado a una silla, lo

¹⁷⁵ Se trata de una composición en la que tres o más voces entran sucesivamente y a imitación, como si fueran objeto de persecuciones.

¹⁷⁶ Nudler, Julio. *Tango judío. Del ghetto a la milonga*. Editorial Sudamericana. 1998.

obligan a escuchar la radio y la voz del rufián a través del audífono. Primero, a un nivel normal. Pero de inmediato la música sube y se cuele en uno de sus oídos. Diamond da muestras de dolor intenso. Han encontrado una manera de someterlo sin dejarle huellas en el cuerpo. El jefe le pide a uno de sus matones que grite, y que ese grito sea captado por el micrófono, que esa vehemencia estentórea llegue al oído del policía, lo que le provoca un sobresalto. El espectador se entera de la música que le provoca tanto dolor: una orquesta de swing. Cuando la batería hace su pase para cerrar la sección, el torturador sube aún más el volumen. Hasta uno de los guardias siente el efecto. En la escena siguiente vemos a Diamond en su casa tratando de curar su dolor en el oído derecho.

La película informaba sobre una realidad de posguerra que McCoy denomina la confluencia entre la inteligencia militar y “la ciencia del dolor” para obtener información de una persona contra su voluntad.¹⁷⁷ En *A Question of Torture* (2006) ubica los orígenes de la “tortura sin contacto” en un programa financiado por la OSS, la CIA y los servicios de Inteligencia de Canadá y Gran Bretaña. Ottawa apoyó la investigación en la Universidad de McGill que exploraba el impacto de la privación sensorial, “el ruido continuo” y el aislamiento sonoro y la desorientación temporal. El *Kubark Counterintelligence Interrogation Handbook* resumió esas exploraciones en 1963. Las “técnicas” fueron usadas, y de hecho probadas, una y otra vez por la CIA en todos los territorios atravesados por la lógica de la Guerra Fría. Kubark y una ficción que parecía releer ese manual, *La naranja mecánica*, se acuñaron como caras amenazantes de una misma moneda desde que irrumpió en Grecia la “dictadura de los coroneles”. La Junta Militar tomó el poder el 21 de abril de 1967 y se mantuvo hasta julio de 1974. Seis mil personas fueron confinadas en campos de concentración en distintas islas griegas como Yaros y Leros, en Atenas y en las provincias. La Policía Militar (ESA) y las Fuerzas de Seguridad (Asfalia) convirtieron a la tortura en un ejercicio cotidiano. Además de enmascararla, la música fue usada para aterrorizar, humillar y quebrar a los prisioneros políticos.¹⁷⁸ En enero de 1968, Amnesty ya hablaba de tortura física y psicológica. Según el testimonio de Kitty Arseni ante la Corte Europea de

¹⁷⁷ McCoy, Alfred W. *Torture and Impunity. The U.S. Doctrine of Coercive Interrogation*. The University of Wisconsin Press, 2012, p. 22.

¹⁷⁸ Papaeti, Anna. “Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967–1974)”. *The World of Music, New Series. A Journal of the Department of Musicology of the Georg August University Göttingen*. Vol 2 1. Music and Torture. Music and Punishment. Birgit Abels, editor. Berlín. 2013, p. 8.

Derechos Humanos, un motor y un gong sonaban continuamente para cubrir sus gritos¹⁷⁹. En las transcripciones de los juicios hay también referencias al uso de la música a alto volumen y la orden de cantar a los prisioneros. Lo que comenzó a surgir de los testimonios es un cuadro diferenciado del uso de la música, el sonido y el silencio. “Uno pensaba que estaba rodeada de radios y televisores con muchos programas sin coordinar. Eso te volvía loca”. Una canción que incluía veladas críticas a la Junta y se llama *Tarzán* sonaba día y noche a máximo volumen y de manera ininterrumpida. Una sobreviviente la comparó con el tormento chino de la gota que cae hasta horadar la superficie corporal. “Te hacía chirriar los nervios”.

La Real Policía del Ulster aplicó a rajatablas las enseñanzas doctrinarias de la inteligencia británica para interrogar a los presos del IRA. La “Operación Demetrius” incluía mantenerlos de pie, someterlos a música a todo volumen permanentemente, privarlos de sueño y manipularles la dieta.¹⁸⁰ Cuando Dublín demandó a Londres por este incidente, seis años más tarde, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos determinó que Gran Bretaña era culpable de “trato inhumano y degradante”, aunque no de tortura.

La música –señalan Johnson y Cloonan– no es solo un terreno estético o moral, ni solo una forma de conocimiento complementario a los modos visuales. Es sonido, y como tal, parte de un paisaje más amplio que constituye nuestro mundo. “Cuando este sonido inflige daño, no lo hace solo en virtud de lo que significa, sino de lo que entonces es: ruido”.¹⁸¹ De ahí que sea difícil no ceder a la tentación de asociar el “tratamiento Ludovico” con las mazmorras de EAT/ESA y la “Operación Demetrius”. Alex lo explica con perplejidad: la conversión de la *Novena* en un instrumento de transformación de un ser humano en naranja mecánica es un “pecado” porque, entre otros motivos, deviene otra cosa. Al principio de la película de Kubrick, el personaje inserta un casete con esa obra en su equipo estéreo. Se elige una versión dirigida por Herbert von Karajan, el célebre director cuyas abjuraciones del nazismo en la posguerra no alcanzaron para borrar de los documentos su entusiasmo juvenil (doble afiliación al Partido, primero en Salzburgo y después en Ulm). Durante el “Tratamiento Ludovico”, Beethoven ya no se escucha en su estado original sino de un

¹⁷⁹ *Ibid*, pp. 8-9.

¹⁸⁰ McCoy, Alfred W. *Torture and Impunity. The U.S. Doctrine of Coercive Interrogation*. The University of Wisconsin Press, 2012, p. 42.

¹⁸¹ Johnson, Bruce y Cloonan, Martin. *The Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Ashgate Publishing Limited. 2009, p. 4.

modo intencionadamente artificial. Es una *Oda a la alegría* tocada por Walter Carlos con el sintetizador inventado por Robert Moog, convertida ella misma en naranja mecánica. Para Buch, Burgess y Kubrick presentan a la *Novena* en su doble e intolerable estándar: objeto de placer de un asesino e instrumento de dominación de un Estado policial. Rabinowitz se hace eco de algo que a su criterio late en la novela de Burgess, quien también era músico: la conexión entre la violencia masculina y las tradiciones que rodean a Beethoven. “La música y las atrocidades alemanas no se pueden disociar fácilmente”.¹⁸² De allí que *La naranja mecánica* entrara con tanta fuerza en los debates de su época sobre la redefinición de lo que era la obscenidad. Esto incluía tanto a la pornografía dura como a la violencia sexual y política. Las formas de defender el filme como arte fueron similares a las formas en que lo atacaron.¹⁸³ “Está todo en la trama”, dijo Kubrick. Pero ese “todo” podía ir más allá. Las versiones de Walter Carlos formaron parte de “la banda de sonido de la tortura” en Chile a partir del derrocamiento de Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973: una inequívoca identificación de los verdugos con el personaje de la película.¹⁸⁴

La dictadura pinochetista supuso un laboratorio a mayor escala de las reformulaciones contrainsurgentes y profundizó los usos de la música durante la tortura en tres direcciones: sirvió para atenuar la propagación de los gritos de las víctimas, doblegarlos psicológicamente y someterlos a la misma violencia propiamente sónica. La musicóloga chilena Katia Chornik pudo constatar que, además de las versiones sintetizadas de Beethoven que popularizó Walter Carlos, la DINA recurría a Julio Iglesias, Edith Piaf (*La vie en rose*), el ex beatle George Harrison (*My Sweet Lord*), a la *Alfonsina y el mar* cantada por Mercedes Sosa y *Libre*, el tema de Nino Bravo que los militares y sus sostenes civiles convirtieron en himno de guerra.¹⁸⁵ Por el campo de concentración de Santiago, Villa Grimaldi, pasaron unas cinco mil personas. Los agentes secretos solían tener allí la radio a todo volumen. Escuchaban especialmente el programa *El hocicón*, que se especializaba en rancheras mexicanas. El centro ubicado en la calle Irán 3037, de Santiago, había funcionado durante los días republicanos como discoteca. La DINA bautizó a ese lugar “La

¹⁸² Rabinowitz, Peter. “A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal”. Music in A Clockwork Orange. *A Clockwork Orange*. Cambridge Film Handbook. Editado por Stuart Y. McDougal. 2003, p. 108.

¹⁸³ Staiger, Janet. “The Cultural Productions of A Clockwork Orange. Stanley Kubrick’s”. *A Clockwork Orange*. Cambridge Film Handbook. Editado por Stuart Y. McDougal. 2003, p. 46.

¹⁸⁴ Chornik, Katia. “Music and Torture in Chilean Detention Centers. Conversations with an ex Agent of Pinochet’s Secret Police”. A Journal of the Department of Musicology of the Georg August University Göttingen. 2013, p. 51.

¹⁸⁵ Idem.

venta sexy”, porque los prisioneros eran constantemente sometidos a abuso sexual. Otros preferían seguir llamándola “La discoteca”, por el solo hecho de que la música “estridente” sonaba ahí “sin interrupción día y noche”.¹⁸⁶ Los discos que utilizaban eran los que les habían robado a los detenidos cuando entraron a sus casas, entre ellos también los de Sandro y Leonardo Favio, dos cantantes argentinos muy famosos en Chile por esos días.

El Plan Cóndor, la coordinación represiva de las dictaduras del Cono Sur, supuso la diseminación de las técnicas que con mayor “sistematicidad” se aplicaron durante la dictadura de Pinochet. La entente fue establecida el 25 de noviembre de 1975 durante una reunión realizada en Santiago de Chile entre Manuel Contreras, el jefe de la DINA, y representantes de los servicios de inteligencia militar de la Argentina (gobernada todavía por Isabel Martínez de Perón), Bolivia, Paraguay y Uruguay. Antes funcionaba de manera informal. A partir de 1976, chilenos y argentinos compartieron el protagonismo. Para entonces, lo ocurrido en “La discoteca” de Santiago pasó a engrosar el capital de la economía del castigo que ya habían acumulado los torturadores argentinos desde el onganiato. Fue entonces posible que las reverberaciones de *La naranja mecánica* llegaran a la periferia bonaerense. “Nos encapucharon, nos golpearon, nos llevaron a un lugar que suponemos que es Campo de Mayo, porque estábamos como en unos nichos, bueno, y pasaron más o menos veinte días y honestamente no sé con quién estábamos porque estábamos completamente vendados, atados, a veces escuchaba alguna voz que me resultaba conocida, pero no podría reconocer a nadie con nombre y apellido, sí me acuerdo de la música, que ponían música de Beethoven cuando torturaban, yo estaba embarazada de cuatro meses, el olor a sangre, a herida...”.¹⁸⁷

III

Alex se queja: Beethoven “solo escribió música”. Una música ante todo sin palabras, pero para que se las use a la hora de describir lo que queda comprendido dentro de

¹⁸⁶ Comisión Valech, Informe sobre la Tortura, Santiago, 2004. <http://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf>

¹⁸⁷ Testimonio de Mainer, Maricel Marta. Tribunal Oral en lo Criminal Federal 1 de La Plata, causa 3389, Hidalgo Garzón. Cuerpo 1, p. 39.

sus reglas. En los CDD de la Argentina u otras escenas del castigo sonó como la negación radical de esos presupuestos que llevaron a Adorno a equiparar el discurso beethoveniano con la lógica hegeliana (“es la imagen de aquel proceso por el cual la gran filosofía concibe al mundo”)¹⁸⁸. Música que –al mismo tiempo– escapa a la razón. Pensemos en E.T.A. Hoffmann y lo que dice a principios del siglo XIX sobre la *Quinta Sinfonía*: emancipada del texto, se “eleva” a la intuición de lo “absoluto”. El oyente “deja detrás todas las emociones que pueden ser definidas” con conceptos, “para abandonarse él mismo a lo inexpresable”. Lo *sublime* beethoveniano aparece aquí como ese deseo de abrirse a lo infinito.

Cada vez que la experiencia se desliza fuera del entendimiento convencional, cuando “las palabras fallan y los puntos de comparación desaparecen”, se ha recurrido al sentimiento de lo sublime.¹⁸⁹ Los escritos sobre la música abusaron de esa noción, en especial para parafrasear las obras del genio de Bonn. Señala Kaltenecker que el desarrollo de la idea de lo sublime “marca una de las mutaciones más importantes en el pensamiento sobre el arte” durante el siglo XVIII.¹⁹⁰ Y para analizar la importancia que adquiere la música militar en innumerables obras, aquello que llama “el rumor de las batallas”, también perceptible en Beethoven, se detiene en la red de oposiciones conceptuales que van de Edmund Burke a Immanuel Kant. El primero publica en 1757 su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* y establece una distinción entre placer y deleite (*delight*). “No es un placer ‘positivo’ sino el sentimiento de un displacer evitado”.¹⁹¹ Es a su criterio el *delight* de donde deriva lo sublime. Burke establece un inventario de formas y sostiene que son sublimes el océano, la oscuridad de la noche, la poesía, la música y todo lo que se acerca al infinito y la vastedad de las dimensiones.

Kant va más lejos cuando publica en 1790 su *Crítica del juicio* e incluye el análisis de lo sublime en el marco de un nuevo sistema de categorías. Lo asocia también a una idea de “cantidad”. Lo sublime irrumpe ante la contemplación de lo inconmensurable. La mente se siente puesta en movimiento en la representación de lo sublime en la naturaleza. Algo que “puede compararse con un temblor” y una alternancia de “repulsión y atracción” producida

¹⁸⁸ Adorno W, Theodor. *Beethoven. Filosofía de la música*. Akal. Madrid. 2003, p. 20.

¹⁸⁹ Shaw, Philip. *The Sublime*. Routledge. Londres. 2006, p. 2.

¹⁹⁰ Kaltenecker, Martin. El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX. Paidós. Barcelona. 2004, p. 26.

¹⁹¹ Kaltenecker, Martin. *Ibid*, p. 26.

por el mismo objeto. El exceso para la imaginación “es como un abismo en el que teme perderse”. Todo esto merece para Kant llamarse “placer negativo”.¹⁹²

Dominick LaCapra se pregunta si lo sublime, ubicado por Kant como “un mero apéndice” del “juicio estético”, no se convirtió finalmente en un “peligroso agregado” que terminó desplazando al argumento principal.¹⁹³ Lo piensa en relación a un señalamiento que hace Saul Friedlander en *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*: existe ya una buena porción de “horror inexpresable” en la concepción kantiana de lo sublime.¹⁹⁴ LaCapra repara en esa observación y lleva la mirada premoderna e idealizada de lo bélico de Kant hacia el corazón de las tinieblas. Himmler, dice, realiza ciertos esfuerzos para que el horror sublime que evoca le resulte compatible al hablarle a las SS: “La mayoría de ustedes saben lo que significa ver cien, quinientos o mil cadáveres uno al lado del otro.”¹⁹⁵ Haber soportado esto y –excepto casos de debilidad humana– haber mantenido nuestra integridad, eso es lo que nos ha hecho duros”. A partir de *ese* Himmler, LaCapra habla de un *sublime negativo e inconmensurable* relacionado con la “transgresión radical de algunos victimarios”. Una fascinación por el exceso que encuentra sus huellas “en las interminablemente repetidas, a veces alborozadas y hasta carnalescas dimensiones de la matanza y la tortura”.¹⁹⁶ Y allí, la música, como se muestra en el libro *The Good Old Days. The Holocaust as Seen by its Perpetrators and Bystanders*. Un fotógrafo que participó de la campaña nazi en Rusia escribe el 22 de junio de 1941 una carta en la que cuenta cómo después de que un grupo “fue golpeado hasta la muerte” uno de los asesinos “tomó un acordeón, fue y subió la montaña de cadáveres” para tocar.¹⁹⁷

El punto de quiebre de Alex durante el “tratamiento Ludovico” es –se dijo– cuando imágenes extremas son *acompañadas* por aquello que él se reservaba para sus formas de

¹⁹² Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Oxford University Press. Nueva York. 2007, pp.75-88.

¹⁹³ LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo.Untreef. PNUD. Buenos Aires. 2009, p. 52.

¹⁹⁴ El párrafo completo del extenso discurso de Himmler se encuentra en Friedlander, Saul. *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana University Press, 1993, pp. 103-10. Himmler, señala LaCapra, alude a una especie de experiencia límite iniciática y radicalmente transgresiva para los victimarios nazis: un inefable rito de pasaje que implica un cuasi sacrificio, la victimización y la regeneración por medio de la violencia. LaCapra, Dominick. *Ibid*, p. 43.

¹⁹⁵ LaCapra, Dominick. *Ibid*, p.51

¹⁹⁶ LaCapra Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 197.

¹⁹⁷ Klee, Ernst Klee; Dressen, Willi; Riess, Volker. *The Good Old Days. The Holocaust as Seen by its Perpetrators and Bystanders*. The Free Press. Nueva York. 1991, p. 31. “Es un libro horrible para la leer y uno que debería ser leído pero para no olvidar las sombrías lecciones de la Segunda Guerra, la fragilidad de la civilización y la facilidad y velocidad con las cuales, en ciertas circunstancias, el barbarismo puede atravesar esa delgada corteza”, advierte en su prólogo Lord Dacre of Glanton.

solaz. “Usar de ese modo a Ludwig van. Él no le hizo daño a nadie”. ¿Cómo convertirlo en partitura de un acontecimiento límite? Despojada de las cualidades formales y los sistemas de sentidos simbólicos que la definen, la música subrayaba el momento en que “lo imposible” era forzado “a entrar en lo real”.¹⁹⁸ En la Unidad 9, de La Plata, por las noches y “antes de apagar la luz”, Raúl Aníbal Rebaynera, “El Nazi”, salía a “cazar” presos “al influjo que le producía la sinfonía de Beethoven”.¹⁹⁹ Según consta en el expediente de la causa judicial, este sistema fue autorizado por las máximas jerarquías de la cárcel, su director Abel Dupuy, el subjefe Isabelino Vega y el Jefe de la sección Vigilancia y Tratamiento Víctor Ríos. Un día lluvioso, le relató Guillermo Ernesto Mogilner al tribunal, “El Nazi” sacó a los detenidos para que secaran el pabellón. Fue entonces que escuchó por el altoparlante el *Concierto para piano* de Beethoven. Esa música tenía un significado especial para él. “La había entrado al Penal”. Rebaynera, dijo Mogilner, “tenía capacidad para transformar esa obra de arte en un instrumento de tortura”.²⁰⁰

El disco con la banda sonora de *La naranja mecánica* circulaba desde 1972. No sabemos si era incluido en la *playlist* de los torturadores. Lo que nunca faltaron fueron los modos de sustituirlo o emularlo. Era, al fin de cuentas, el nombre de aquel que hablaba por *toda* la música alemana. No en vano, el “tratamiento Ludovico”, llegado el caso, podía recurrir a sus ilustres predecesores. A Raquel Barabaschi, estudiante de la Universidad Tecnológica de General Pico, le preguntaron si “conocía” la picana, ya que se negaba a *cantar* después de su detención en 1976 en la Subzona 14. “Era la voz de (Carlos) Reinhart, pude reconocerla porque tenía voz de pito y la había escuchado antes. ‘Ahora la vas a conocer’, y siguieron preguntando cosas incoherentes, por los libros, los compañeros. Pude saber que estaba medio oscuro, que había una lámpara y se escuchaba una música sacra que salía de un Wincofon”. Distinguió el sonido de la tortura de lo que podía haber sido Bach o Haendel por un ruido parecido a “una soldadora eléctrica”.²⁰¹

La primera vez que llevaron a José María Llantada a “El Campito” escuchó que torturaban gente y “habían puesto música clásica a altísimo volumen”. Lo mismo le ocurrió

¹⁹⁸ Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2017, p. 186.

¹⁹⁹ Poder Judicial de la Nación. La Plata, noviembre de 2010. Causa Unidad 9, p. 432.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 203.

²⁰¹ Testimonio de Raquel Barabaschi, estudiante de la Universidad Tecnológica de General Pico, cuando fue detenida en 1976 en la Subzona 14: http://represoreslapampa.blogspot.com.ar/2010_10_01_archive.html

a Eduardo Kirilovsky.²⁰² Sara Rita Méndez Lompodio recuerda que en Automotores Orletti las guardias de “Barboza” eran con “música clásica”.²⁰³

Jorge Toledo fue incitado al suicidio en la cárcel de Caseros, donde a lo largo de toda la dictadura pasaron 1.029 presos políticos. Sus compañeros creen que lo dejaron morir después de que se ahorcara con una sábana. Por las noches, les ofrecieron un menú insólito (carne al horno con papas y batatas), que muchos no pudieron masticar. Para digerir mejor el plato, por los altoparlantes sonó el *Requiem* de Mozart.²⁰⁴ En el tercer movimiento, *Secuntia*, el coro, acompañado de la orquesta, canta: “*Quantus tremor est futurus/ Quando iudex est venturus/ Cuncta stricte discussurus!*”. El canto en latín traía a la carga histórica de la misa, pero, solapado, parecía decirle a los presos: “¡Grande será el temor cuando aparezca el justo Juez a pedir/ cuentas de lo que hemos hecho!”.

La música de lo *sublime negativo e inconmensurable* también podía ser improvisada, fruto de la truculencia espontánea. Timerman se encontraba “tabicado” en COTI Martínez. Por las voces que escuchaba supuso estar en una habitación grande. Lo sentaron y ataron sus brazos al respaldo de la silla. “De pronto, una voz histérica comienza a gritar una sola palabra: judío, judío... judío. Los demás se le unen y forman un coro batiendo palmas... están muy divertidos, y se ríen a carcajadas. Alguien intenta una variante, mientras siguen batiendo palmas: pito cortado, pito cortado, pito cortado... Doy un salto en la silla, y aúllo mientras las descargas eléctricas continúan llegando a través de las ropas”.²⁰⁵ Un canto infantilizado y pendenciero que no proviene en este caso de los discos. Seguramente algún pie marcó el pulso fuerte, acentuado una y otra vez, como todo comportamiento ordinario que es resultado de condensaciones, exageraciones, repeticiones. James Waller habla de una “cultura de la crueldad” en la que la “socialización personal” y “los factores vinculantes del grupo” inciden en “la comisión del mal extraordinario”. Los torturadores, en este caso, tenían una serie de comportamientos rituales (“pito cortado, pito cortado”), a menudo repetibles, experiencias coreografiadas (“forman un coro batiendo palmas”), promulgadas para el beneficio psicológico de los perpetradores.²⁰⁶ Otro aspecto clave de la

²⁰² Causa N° 2506/07 seguida a Christian Federico Von Wernich, pp. 134 y 138.

²⁰³ Causa Automotores Orletti. Poder Judicial de la Nación, 31 de mayo de 2011, p. 361.

²⁰⁴ Toledo se suicidó a mediados de junio de 1982. Había sido secuestrado en 1978. Testimonio al autor de Hernán Invernizzi.

²⁰⁵ Timerman, Jacobo. *Preso sin nombre, celda sin número*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires. 2000, p. 79.

²⁰⁶ Waller, James. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford. Nueva York, 2002, pp. 20-207.

“cultura de la crueldad” tiene que ver con “la asimilación de un rol”. Naliwajek-Mazurek lo considera relevante al analizar el lazo de la música con los actos genocidas: el *papel* del opresor se funde con el de la persona, demanda más estímulo, y una canción, una obra, un trasfondo, se lo ofrecían más allá del estricto protocolo de la interrogación.²⁰⁷ Una música para dar máquina y darse máquina a sí mismos, música de trabajo, de aumento de la productividad demoníaca.

En El Olimpo, un torturador, Eufemio Jorge Uballes, se hacía llamar “El Führer” y subrayaba sónicamente su antisemitismo. Nelva Méndez de Falcone declaró ante la CONADEP que por las noches hacía tronar los altoparlantes con la voz del jerarca nazi.²⁰⁸ Pedro Miguel Antonio Vanrel contó que en el marco de las sesiones de tortura “se escuchaban alaridos constantes, grabaciones donde ponían discursos de Hitler. Hacían salir a los compañeros de origen judío y les hacían gritar ‘yo amo a Hitler’, ‘amo a Hitler’, ‘hi Hitler’, y esas cosas. Se mataban de risa cuando hacían eso”.²⁰⁹ En El Olimpo “tenían un tocadiscos y pusieron una música que parecía de marchas alemanas. Como Gertrudis era hija de alemanas, Colores [el torturador] le pide que le diga que decían. Ella le dice que era como una exaltación al trabajo, la felicidad de trabajar. Era una marcha nazi”.²¹⁰ La memoria de Sergio López Burgos retuvo “la radio atodo volumen, los discursos de Hitler, el discurso de Perón, radio Continental”.²¹¹ Las marchas alemanas, aseguró otra víctima, eran “una especie de demolición psíquica”.²¹²

IV

El relato en primera persona de Timerman se conoció en 1981 a través de *Preso sin nombre, celda sin número*. Los testimonios de muchos sobrevivientes pudieron llegar recién a los tribunales casi tres décadas más tarde cuando se crearon las condiciones para

²⁰⁷ Naliwajek-Mazurek, Katarzyna. “The Functions of Music within the Nazi System of Genocide in Occupied Poland”. Wojciech Klimczyk / Agata Swierzowska editores. *Music and Genocide*. Peter Lang edition. Frankfurt. 2015, p. 90.

²⁰⁸ Poder Judicial de la Nación. T.O.C.F. N° 2, causa 1668 Miara, Samuel y otros. 22-3-2011, p. 603.

²⁰⁹ Expediente ABO, caso Miara, Samuel y otros. 22/3/2011, p. 853.

²¹⁰ Testimonio de Hugo Roberto Merola, causa Primer Cuerpo de Ejército, cuerpo 591, p. 198.

²¹¹ Causa Primer Cuerpo de Ejército, p.405.

²¹² *Ibid*, p.200.

reabrir los juicios. Los recuerdos casi inmediatos a los hechos (en el caso del periodista, que había sido expulsado del país en 1979) y aquellos transmitidos en las audiencias tantos años después tienen en un nudo común en la huella sonora. La memoria los trae con distinta distancia temporal y política para ofrecer una constatación: hubo música sin campos, pero no hubo campos sin música, una música para desarticular el sujeto o convertirlo superficie del voltaje. Músicas.

En la U9, a las 21.00 horas, el “nazi” Rebaneyra también hacía sonar además “como parte del martirio” una canción de Roberto Carlos que formó parte de su exitoso disco cantado en español, en 1973, “Te agradezco, Señor”²¹³. Su estribillo ponía en juego la propia fragilidad de la existencia de los internos. A modo de una letanía, el brasileño, acompañado por un coro, repite: “te agradezco señor, un día más”, “te agradezco, señor, también si lloro”, “te agradezco, señor, por el perdón”. Hugo Ernesto Godoy internalizó detrás de los barrotes el efecto de esa suerte de resignificación de la súplica: le hacía preguntarse, mientras transcurría la canción, que le depararía a él.

En José Luiz Bertazzo perduran las voces a alto volumen de Jorge Cafrune (“Virgen india”: te elevo mis plegarias/ y pido que escuches mis ruegos por favor) y Nino Bravo. La sádica propagación de “Libre”, en donde el cantante le pide a su oyente que “piense” que la “alambrada sólo es un trozo de metal”, algo “que nunca puede detener sus ansias de volar” y que se puede ser “como el ave que escapó de su prisión y puede al fin volar”.

El cautiverio de Alberto Cortés tuvo lugar en la Base Naval de Mar del Plata. “Cien días sentado, con los ojos vendados, con capucha, con las manos esposadas, con los pies atados con soga, esto me originó una gran hinchazón en los tobillos, obligado a escuchar música las 24 horas en un tocadiscos a todo volumen, recuerdo que pasaban todo el día a Daniel Toro cantando ‘Las Palmeras’, y yo que no tengo nada en particular con ese cantor les dije que prefería que pusieran a Gardel, a pesar del gusto de mis compañeros, (y) lo hicieron”.

²¹³ Poder Judicial de la Nación. La Plata, noviembre de 2010. Causa Unidad 9, p. 266.

Alberto Jorge Pellegrini fue otro de los presos en esa sala. “Tenía una acústica muy particular” porque habían instalado paneles acústicos²¹⁴. “Ay, mi corazón está empezando a padecer/desde que te conocí mi dulce bien”, canta Toro en “Las Palmeras”, una canción que llama a la amada a “formar un nidito de pasión” y que mostraba su costado más romántico. Acaso Cortés conocía otra canción de Toro, “El Cristo americano”, escrita en memoria de Ernesto Guevara en 1974, con aire de un carnavalito en el que no falta el órgano eléctrico y un coro mixto para reforzar su carácter épico. “Este Cristo americano/Con una cruz de metralla/ Ya se ha muerto entre los hombres/ No muy lejos de mi patria/ Los que fueron a matarle/ No contaron con la muerte/ Que la muerte no quería/Estar de cuerpo presente”. Esas eran las canciones que los militares aborrecían porque incitaban a la acción y el desprendimiento. “El teatro, el cine y la música se constituyeron en un arma temible en manos del agresor. Las canciones de protesta, por ejemplo, jugaban un papel relevante en la formación del clima de subversión que se gestaba: ellas denunciaban situaciones de injusticia social, algunas reales, otras inventadas o deformadas”, aseguró Roberto Viola²¹⁵. En julio de 1976, Toro, el también autor de “Zamba para olvidar”, se vio obligado a ejercer una forma propia de la amnesia formó parte de una delegación artística que se hizo presente “en la zona de operaciones antsubversivas” por invitación del Comando General del Ejército. Junto con él estuvieron Ramona Galarza, Néstor Fabián y Eduardo Falú. Todos cantaron para las “Fuerzas de Tareas Cabo Primero Méndez”, “Subteniente Barceló”, “Capitán Cáceres” y “Subteniente Verdina”. Ante ellos, Toro dijo que se sentía “muy complacido de ofrecer su música al público tucumano, ya que cantar al soldado es cantar al mismo pueblo”. Bussi les agradeció “en nombre de los efectivos y de los vecinos de las localidades el aporte brindado a quienes se encuentran en lucha contra la delincuencia subversiva apátrida²¹⁶”. Los músicos arribaron a Tucumán en un avión especial. De haber llegado por tren a Lules, si al abandonar la estación hubieran ido por un camino de tierra paralelo a las vías y atravesado una tranquera, habrían llegado a un chalet rodeado con un cerco de alambre. Pertenecía al ex ingenio. Durante el Operativo Independencia funcionó como centro clandestino de

²¹⁴ Tribunal Oral en lo Criminal Federal Mar del Plata, causa 33004447 Pertusio Roberto Luis y otros. Cuerpo 85, p. 83.

²¹⁵ *La Prensa*, 26-10-79

²¹⁶ *La Gaceta de Tucumán*, 27/07/1976.

detención y tortura. “S.A.R” era una adolescente cuando la capturaron a 17 kilómetros y la llevaron a “La escolita de Famaillá”. Tenía 15 años. “La mañana comenzó con música fuerte. Nos sentaron al sol. Tenía hambre y sed. Fui llevada a la cama de tortura. Me desnudaron, ataron con alambres al camastro y comenzaron a aplicarme electricidad en la sien y los pechos. El dolor era tan intenso que mi cuerpo se retorció. No podía respirar. La venda se aflojó y pude ver a hombres vestidos de verde. Es doloroso y angustiante²¹⁷. A 36 kilómetros de Famaillá funcionó hasta agosto de 1977 el CDD Nueva Baviera. Lucía Mercado fue allí desnudada y arrojada sobre un colchón. “Me abrieron las piernas y los brazos, me ataron como en cruz. Se escuchaba música a un alto volumen, yo les decía: *¿qué quieren de mí?* Y ahí me dan la primera trompada y el tocadiscos con música”. Le rompen el labio de una trompada. “Y ahí siento el zumbido, era una picana eléctrica, ni me di cuenta que era cuando siento la descarga en un brazo, después en la axila y me meten la picana en la vagina²¹⁸”.

El silencio es una manera de entender el lugar de la música y también de cómo se combinaron estos dos polos en la tortura a la que fue sometida Iris Etelvina Pereyra de Avellaneda en la comisaría de Villa Martelli. “Fui llevada a otro recinto en donde volvieron a poner la música que ya había oído, en una especie de tocadiscos a alto volumen, y comenzaron a interrogarme sobre el paradero de mi esposo. Al contestar que lo ignoraba, se me hizo bajar el vaquero y levantar la ropa. Después se me estaqueó de los pies y manos en una cama con elástico de flejes de metal. Comenzaron a echarme agua y a picanearme en los pechos, órganos genitales, axilas y partes del cuello. La sesión de tortura duró largo tiempo. En definitiva me desatan y me llevan a lo que parecía una especie de patio o pasillo. Para salir me hicieron levantar un pie, porque había algo en el umbral. Casi de inmediato, oí la voz de mi hijo cerca mio que, desesperadamente, me suplico: *deciles mami, que papá se escapó*. Después volvió el silencio, hasta que de nuevo comencé a oír la música anterior y los gritos de mi hijo sometido a la tortura. Puede imaginarse mi desesperación. Comencé a gritar y se me hizo callar metiéndome una especie de gasa en la boca, atada fuertemente con un cordón hacia atrás. Largo rato estuve oyendo la música y

²¹⁷ Testimonio ante el Tribunal Oral Federal. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/619973/politica/solo-secuestro-torturas-recuerda-adolescencia.html>

²¹⁸ Lucía Mercado, La Base. Edición de autor. ISBN: 9789872491840. Sna Miguel de Tucumán. 2013, p. 363.

los gritos de dolor de mi hijo. Y después de nuevo el silencio aterrador²¹⁹. Como denunció Walsh en su *Carta abierta a la Junta militar*, el cadáver de Floreal, su hijo, al que llamaban “Negrito” Avellaneda, fue encontrado en aguas con muestras de haber sufrido torturas físicas y haber sido empalado.

En la casa de los Avellaneda, como en muchas de las familias comunistas, pero no solo ellos, solían girar los discos de Mercedes Sosa. Cuando Ana María Soffiantini fue torturada en la ESMA escuchó las canciones de la folclorista de fondo. En la “avenida de la felicidad” –el pasillo saturado las 24 horas de luces fluorescentes– los prisioneros esperaban su tiempo de tormento. Ahí “estaba el tocadiscos que se activaba al máximo volumen²²⁰”. Mario Villani se vio forzado a repararlos, además de las picanas: el Wincofon también se había convertido en instrumento de la guerra contra prisioneros tabicados.

Sala Solarz recuerda haber escuchado dentro de la ESMA la música de Serrat²²¹. Las voces grabadas del catalán y de Mercedes parecían volverse contra sus usuarios naturales: si antes habían contribuido a formar una subjetividad (de “Qué va a ser de ti” o “Vencidos” a “La carta” y “Gracias a la vida”, todo un ritual de pasaje, de la despreocupación al compromiso), resonaban en medio de la desesperanza y la cotidianidad del terror para destruirla.

El temprano testimonio de un sobreviviente citado por la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA) añade una distinción estilística más: llegó encapuchado y pudo oír el ruido de aviones. Para llegar al pabellón atravesó una sala muy grande donde escuchó “música moderna muy fuerte”. Días después reconoció ese lugar: “me llevaron allí para torturarme²²²”. Julio Cesar Urien pudo añadir ciertas precisiones: “El Sotano: había un pasillo largo al fondo, había en ese momento cinco cuartos de torturas 11, 12, 13, 14 y 15 . Después hicieron otros...había un cartel que decía Avenida de la Felicidad, eso era bien

²¹⁹ ESMA, causa 3227. Caso Avellaneda. Cuerpo 6, p. 197.

²²⁰ <http://causaesma.blogspot.com.ar/2009/12/dia-historico-comenzo-el-juicio-oral.html>

²²¹ ESMA, causa 3227, p. 893.

²²² “Historia de la guerra sucia en la Argentina”. Informe de la Agencia de Noticias Clandestina (ANCLA) de fines de 1976, citado por Verbitsky. H. en *El Vuelo*. Editorial Planeta. Buenos Aires. 1995

contra el fondo y luego había frente de ese lugar como a un metro un banquito con un aparato tipo Wincofon en donde había siempre el mismo tema de los Rolling Stones. Recuerdo que tenía el bracito levantado para que cuando terminara volviera a caer y tapara con eso los gritos de los torturados²²³”. El tema era “Satisfaction”. Y sonó más de una vez. A Jorgelina Susana Ramus le trae “malos recuerdos”. Sus autores no podían saber de su funcionalidad en el sótano de la ESMA “para que no oyéramos los gritos”. Durante mucho tiempo no pudo escuchar la canción. “Ahora prefiero no hacerlo”²²⁴.

Las canciones, en su deriva, eran irrecuperables para las víctimas. “Nada más que escuchar la radio te remite a lo terrible. Para mí fue imposible escuchar una radio durante mucho tiempo...Pasaban todo el tiempo los temas de moda de ese momento...Cuando escucho esas canciones se me eriza la piel²²⁵”.

No era siempre el azar de la radio y el dial que ordenaba los sentidos sino un deliberado repertorio para el azote y la desmoralización. El carnaval punitivo tenía sus DJs. Administraban formas de la iniquidad y la ofensa, explotaban las posibilidades de la técnica de reproducción mecánica. Diversificaban estilos y géneros. Entendían el valor de la saturación. La “amplitud” de la tortura fue algo más que su dimensión acústica.

²²³ Causa ESMA, pag 244 cuerpo 572. Juzgado N12 secretaria 23

²²⁴ Ramus, Jorgelina Susana. *Sueños sobrevivientes de una montonera: a pesar de la ESMA*. Colihue. Buenos Aires, 2001. Pag 74.

²²⁵ Actis, Munú, Aldini, Cristina, Gardella Liliana, Lewin Miriam, Tokar Elisa, *Infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Sudamericana, Buenos Aires, p. 75.

4. CANCIÓN OBLICUA

¿Cuánta información sobre el espanto podemos obtener en los cuatro minutos de una canción que se resiste a comunicarlo abiertamente, pero a la vez apunta con su dedo? ¿Lo que escuchamos no estaba allí? ¿Corremos el riesgo de *sobreinterpretarla*? Hay canciones de 1976 y 1977 que contienen “un pasado cargado de tiempo actual²²⁶”. Necesitamos ubicarlas en el contexto y, a la vez, pensar desde el presente. La fricción es inevitable al pasarlas a contrapelo. Lo que hoy es un documento circulaba como bien simbólico de una minoría juvenil que tampoco le asignaba a esa música cantada una clara fuerza crítica de lo existente. Canciones que sobrevolaban el horror a tientas. ¿Podía irse más lejos y estar a la vez tan cerca de trasgredir la convención y el acuerdo impuesto?

A mediados de 1976, Charly García se presentó por primera vez con La máquina de hacer pájaros en La Bola Loca, un local céntrico relativamente cerca de Tribunales. La mención geográfica no es arbitraria. Ahí, cuando el grupo todavía no termina de definirse, estrena “Superstars”, la semilla de una canción que recién editaría en 1982 como “Superhéroes” en su etapa solista²²⁷, y que en ese 25 de junio se fusiona con “Obertura 77”, segmento que grabaría aparte ese mismo grupo un año después. “Cómo estar en la calle/ sentado ahí nomás/ con miedo en la escuela/ en tu casa/ muebles y humo/ cuánta estupidez/ las chicas se iban y los habeas corpus”. El mismo recurso que debieron presentar en un tribunal en favor de Liwski en respuesta a su detención arbitraria era *cantado* por un artista de apenas 24 años. Frente a la catarata de pedidos similares ante la justicia para asegurar los derechos básicos de una persona, comenzaron a desaparecer los abogados. Las precarias grabaciones de aquellos conciertos revelan cierto desajuste. Ante el terror desencadenado,

²²⁶ Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Angelus Novus*. Edhasa. Barcelona, p. 80

²²⁷ Sui Generis se había separado en setiembre de 1975 con dos conciertos masivos en el Luna Park.

se canta una palabra que, si se tradujera, quiere decir “tendrás tu cuerpo”. El latín pudo desconcertar o pasar inadvertido. “Habeas corpus”, con su reminiscencia a una institución jurídica que busca garantizar que una persona está viva, consciente, y en condiciones de “ser escuchada” por un juez, para saber de qué se lo acusa, no le debió haber dicho nada al público de Charly, más interesado en los viejos éxitos anteriores al golpe de Estado. Además, las palabras se cantaron al pasar y en un registro agudo, lo que las vuelve más borrosas. García reincidiría con ellas el 7 de agosto de en el Auditorio Fundación Astengo de Rosario, y con La Máquina ya en pleno funcionamiento²²⁸. Luego la abandonó. “Superstars” no fue incluido en ninguno de los dos discos y salió del repertorio del grupo.

El 17 de junio de 1977, La máquina presentó en el estadio Luna Park su segundo disco e incluye el tema “No te dejes desanimar” y que tiene una clara apelación a sus oyentes: “no te dejes matar”. Doce días antes, Spinetta (a partir de ahora LAS) cantó y habló de la lenta y sádica ejecución de una figura del linaje emancipatorio aunque trató de sustraerla de la actualidad. Unas 10.000 personas se reunieron bajo la lluvia y el frío en el Club Hípico para escucharlo en el marco de un recital colectivo que incluyó al trío Nebbia-González-Astarita, Antonio Agri y su conjunto de arcos y Rodolfo Mederos con Generación Cero. El recital del 5 de junio fue transmitido por programa radiofónico de Juan Alberto Badía, Imagínate Flecha Juventud. “Cae una garúa terrible”, dijo Nebbia, y en ese adjetivo habitaba un presagio: Lito marcharía a México poco tiempo después. “En el aire vibraba un rumor de adioses y los días siguientes trajeron ondas solitarias”, consiguió la revista *Expreso imaginario*²²⁹. Al autor de “La ventana sin cancel” le tocó presentar a LAS. El “Flaco” fue recibido con aplausos. No faltó el grito de “genio”. Luis arrancó con “Barro tal vez”, una zamba que, dijo, había compuesto cuando era un adolescente. Siguió con “Pájaro de trueno”.

Vale la pena glosar la letra completa de esta bellísima canción dividida en dos partes y que incluiría cinco años más tarde en el LP *Kamikaze*:

Pájaro de trueno/nudo de la tierra/ ven a consolarme hoy/ ya que estoy caído/ hoy que el sol reseca mis manos/ y esta sal es la ceniza de la lluvia /pájaro de trueno/ nudo de

²²⁸ “La Máquina de Hacer Pájaros en vivo 7 Agosto 1976”. Publicado el 26-08-2017 <https://www.youtube.com/watch?v=zKU6rJZglrY&t=1633s>

²²⁹ *Expreso Imaginario*, julio de 1977.

*la tierra/ ven a consolarme hoy/ ya que estoy caído/ estaqueado de pies y manos/ y este
cuero/ ya se acorta pero no mi fe/ suenen los tambores/ suenen las campanas/ suenen por
la tarde/ habrán mandado a pedirle a Gabriel/ que se junte con su cuerpo/ que junte su
pobre cuerpo/que responda por nosotros*

Casi sin interrupción, se canta la segunda parte.

*Mientras llegue la mañana/ hombre que llora en la calle/ vas adonde el sol te da/
mientras llegue la mañana/ luego de un breve tormento/ tu mirada se posó en el templo/
donde un hijo llora / mientras dure la mañana... / yo te estaba esperando/ te diré que te
sentí llorar/ yo te estaba esperando/ te diré que te sentí llorar.*

La canción es sugerente por su temática (“la caída”) y el desdoblamiento de la voz (el modo en que se pasa de la primera persona del singular al plural), pero también lo fueron las explicaciones previas del autor: “Voy a hacer un tema eh... que está dedicado al...cacique Gabriel Tupac Amarú (aplausos, rasgueo, afina la guitarra)... Por supuesto quienes quieran encontrar en este tema algún tipo de cosa ideológica hmmm... van a rebotar porque no tiene nada que ver con eso (murmillos, algunas risas, prueba la guitarra, comienza y se detiene)... Además, este tema se lo dedico a Nebbia”. LAS quiso direccionar la interpretación. Lo hizo quizá después de advertir algo que le devolvió el auditorio: un tenue rumor, la respuesta inarticulada al nombre de Tupac Amarú (de hecho *Expreso Imaginario* llamó así a ese tema), dando por aceptado que se sabía de quién y de qué se estaba hablando. La introducción de “Pájaro de trueno” le reclamó por lo pronto un paratexto para fijar la escucha en otro tiempo que no sea “cosa ideológica” (como si la imaginaria del pensamiento, los conceptos y los sistemas de representación no tuvieran a esas alturas efectos reales y materiales²³⁰). Spinetta quiso sustraer momentáneamente a la canción de los sistemas clasificatorios (incluidos en los manuales contrainsurgentes). Esfuerzo vano: cuanto más trataba de alejar al descuartizado de la “ideología” más se acercaba a la verdad de la que quería separarse. La letra, que iba a escucharse en condiciones técnicas precarias, no debía, al menos en ese momento, ser leída e interrogada de manera abierta. ¿Para qué rastrear en su interior? ¿Operó el miedo como reflejo

²³⁰ Hall, Suart- *Significación, representación, ideología. Sin garantías.* Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Universidad Andina Simón Bolívar. 2010, p. 203.

pavloviano, la conciencia repentina de una metida de pata o fue, también, una vaporosa ironía sobre ese mismo pánico? Para *Expreso Imaginario*, se trató de una canción “dedicada especialmente para la ocasión”. En ese detalle parece resumirse toda una experiencia de la represión cotidiana. El subrayado (“esto no es una cosa ideológica”, machacamos) ponía en juego lo no dicho de lo dicho. Movimiento llamativo de alguien que siempre estuvo desinteresado en el flujo de las interpretaciones. “Pienso que existe una estrecha colaboración entre mis composiciones y la gente que las va a escuchar...eso es lo que realmente me hace sentir mejor, y por lo tanto debo perfeccionar todo, primero en cuanto al conocimiento personal y después olvidarme de proponerles un futuro a los que desgraciadamente no entienden²³¹”.

En lo que respecta a Túpac Amaru, el protocolo era claro: no había nada que “encontrar” fuera del siglo XVIII. El que buscara otras analogías subalternas “rebotaría”. ¿Contra qué muralla? ¿Se podía decir Túpac Amaru y no informar sobre relaciones de dominación y, en ese movimiento, escurridizo si se quiere, volver insoslayable el problema del sometimiento a una autoridad de hierro? De ahí que la canción desarma el consejo preventivo de LAS al ser cantada...por él mismo. El descuartizamiento entonces se pone en escena en una noche helada. “Este cuero ya se acorta pero no mi fe”, dice el mismo Gabriel. Y una suerte de coro griego responde: “que junte su pobre cuerpo” y “responda por nosotros”.

¿Qué lo llevó a estrenar “Pájaro de trueno *ese* mes a un artista de explícita antipatía a toda forma de realismo y recreación de la historia? Y esa pregunta dispara otra: ¿por qué Túpac Amaru? La figura de Gabriel Condorcanqui Noguera, el hombre que quiso abolir la mita y la esclavitud, además de expulsar a los españoles, había quedado musicalmente asociada desde 1969 a “Juana Azurduy”, una de las canciones de *Mujeres argentinas*. El álbum editado por Philips fue un éxito comercial. Mercedes Sosa puso la voz y el cuerpo para darle carnadura al panteón progresista edificado por Félix Luna y Ariel Ramírez. “Truena el cañón, préstame tu fusil/ Que la revolución viene oliendo a jazmín/ Tierra del sol en el alto Perú/ El eco nombra aun a Tupac Amaru”. El cañón tronaba. La revolución estaba en el aire. La cantante la pregonaba después de un breve momento instrumental.

²³¹ *Expreso Imaginario*, agosto 1980.

Sobre la marca rítmica del bombo se despliegan el órgano y el clavicémbalo, instrumentos tan anfibios en los sesenta que podían encontrarse en Los Beatles, The Kinks o Procol Harum y, también, en el nuevo cancionero regional. El “eco” de Tupac, lejos de ceñirse al disco, acompañó la ola de radicalización política. Mercedes Sosa *fue* Juana Azurduy en *Güemes*, la película de Leopoldo Torre Nilson (la canción se imprime sobre el fondo de un combate y el momento en que la capitana llora a un muerto que será vindicado). Un año más tarde, “Juana Azurduy” llegó al Teatro Colón. La velada folclórica, de la que participaron también Atahualpa Yupanqui y Los Fronterizos, fue transmitida por la televisión. El general Alejandro Agustín Lanusse escuchó adusto desde el palco oficial el augurio de la “Negra” Sosa y los aplausos del público. “Quedó sanito el Colón. ¿Vieron que nuestra gente no vino con martillos a romperlo?”, dijo Mercedes. No hubo martillos ni hoces. Cinco días más tarde, el futuro se insinuaba en la base Almirante Zar de Trelew.

Si “Juana Azurduy” recuperaba a Gabriel Condorcanqui como parte de una prosapia insurgente, en “Pájaro de trueno”, Tupac Amaru medita sobre su final y parece corregir las falsas ilusiones de cantos precedentes. Es posible escuchar a una canción como espejo de la otra, o dientes de una misma rueda. La discografía spinettiana es un campo de referencias librescas: Foucault, Nietzsche, Baudrillard, Castañeda han dejado sus marcas, que son las del lector que luego compone. Con los nombres propios sucede algo distinto: no llegan a contarse con los dedos de una mano. El primero que salta a la vista es *Artaud*, su disco de 1973. El ideario del poeta y dramaturgo francés se imprime luego en un manifiesto, “Rock, música dura, la suicidada por la sociedad”. A principios de 1977 LAS le cuenta a Grinberg que esos años fueron su Rodez personal (uno de los lugares de encierro de Artaud) y la música le sirvió como “antídoto”²³². De Artaud, LAS saltó a Tupac Amaru. Después de eliminarlo, el Virreinato extendió su salvajismo hacia sus seguidores para que lo sucedido no volviera a repetirse. ¿1976 reactualizaba las venganzas de 1781? No hay fundamentos contundentes para asegurar que era su intención establecer un paralelo. ¿Qué mente podía empalmar en una misma línea del montaje destructor la suerte de los indios (o el indio que quiso hablar por ellos) y las víctimas que el Estado mostraba y escondía a la vez desde 1976? Eso sería “cosa ideológica” o, mejor dicho, el desmontaje de una ideología cosificada, y eso es lo que comenzaría a hacer David Viñas en el exilio. *Indios, Ejército y*

²³² Grinberg, Miguel. *Como vino la mano (orígenes del rock argentino)*. Mutantia. Buenos Aires. Pag 61.

frontera fue iniciado en 1979, un siglo después de que el general Julio A. Roca iniciara la llamada conquista del desierto. “¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? Y sigo preguntando: ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas? ¿O no hubo indias ni indios? ¿O los indios fueron conquistados por las exhortaciones piadosas de la civilización liberal burguesa que los convenció de que se sometieran e integraran en paz? ¿Qué significa integrarse? Pero, me animo a insistir: ¿por qué no se habla de los indios en la Argentina? ¿Y de su sexo? ¿Qué implica que se los desplace hacia la franja de la etnología, del folclore o, más lastimosamente, a la del turismo o de las secciones periodísticas de *fait divers*? Por todo esto me empecino en preguntar: ¿no tenían voz esos indios?...: O, quizás, ¿fueron los desaparecidos de 1879?²³³”.

Lo cierto es que en las siguientes presentaciones de “Pájaro de trueno”, LAS la depuraría de tanta cautela preparatoria. Al presentarla el 17 de junio en el Teatro Lasalle, el mismo día del concierto de La Máquina en el Luna Park, recibió un aplauso del público al explicar la “dedicatoria”. En esa oportunidad, se abstuvo de la paráfrasis. Cuando la volvió a cantar en el verano de 1980 en el Auditorio Belgrano, ya renombrada “Águila de trueno”, explicó: “voy a hacer un tema dedicado a un personaje de la historia de nuestro continente que fue duramente castigado por los españoles en la conquista y que representa un poco una sangre perdida”²³⁴. En 1981, en Río Gallegos, dijo que era una canción dedicada a “un personaje muy importante de la cultura precolombina, o justo en el límite, este indio cuyo nombre es Gabriel Túpac Amaru, fue descuartizado y creo que de esta gesta surge esta canción”²³⁵.

En 1977 la acechanza era mayor y reclamaba otras destrezas coloquiales. Lo que resulta llamativo y estremecedor -¡cuántas veces se adjetivará así!- es que decidiera aquel junio contar la historia de un rebelde troceado en una Argentina regada con cuerpos *tupacamarizados*. En la madrugada del 20 de agosto de 1976 veinte hombres y diez mujeres que habían sido secuestrados por fuerzas militares y policiales dependientes del

²³³ Viñas, David. *Indios, Ejército y frontera*. Galerna/ Santiago Arcos Editor. Buenos Aires. 2013, p. 16.

²³⁴ “Luis Alberto Spinetta, Universidad de Belgrano”. Spinetta Bootlegs. Publicado 16-02-13.
<http://www.youtube.com/watch?v=t8QD8F6s5LE>

²³⁵ “Luis Alberto Spinetta. Río Gallegos. Águila de Trueno”. Publicado 05-03-12.
<https://www.youtube.com/watch?v=mFojjgNiFF0>

Cuerpo I de Ejército fueron atados, vendados y recibieron disparos en el cráneo desde una distancia menor a un metro. Luego dinamitaron sus cuerpos en un camino vecinal cercano a la localidad de Fátima, el kilómetro 62 de la ruta 8, partido de Pilar. La mayor parte de las víctimas habían estado en el centro clandestino que funcionó en la Superintendencia de Seguridad Federal, unidad perteneciente a la Policía Federal Argentina, en la calle Moreno 1417 de la Ciudad de Buenos Aires. La justicia pudo probar que los cadáveres se esparcieron en un amplio radio:

“Gregorio Joaquín Ferrá, médico que estuvo en el lugar el 20 de agosto de 1976 testificó que esa noche estuvo en un campo sito a tres km. aproximadamente del lugar de la explosión. A la mañana el casero de su campo le comentó acerca de un fuerte ruido que se había escuchado durante la noche. Agregó que al mediodía del 20 de agosto la Policía de Pilar le pidió que se constituya en el lugar. Al llegar, pudo constatar que todos los cadáveres presentaban impacto de bala, y dos estaban destrozados por la explosión. Estimó que la explosión fue sólo para llamar la atención y que por las características de los cadáveres, la muerte era reciente, dentro de las últimas 24 horas. Destacó, el galeno, que no vio balas en la zona y que los cadáveres se encontraban apilados y por la onda expansiva fueron despedidos a varios metros a la redonda²³⁶.”

“La declaración testimonial de Horacio Ballester, quien vivía en el décimo piso del edificio donde vivía Selma Ocampo. Relató que esa noche lo despertó un ruido muy fuerte, como de una explosión, que al rato vio tropas que avanzaban contra el edificio y presencié el mencionado tiroteo; que se escuchaban gritos que decían ‘no tiren, somos del ejército, no tiren, somos de la Policía’, y que era ‘zona liberada’; vio, además, como se llevaban gente y cosas del edificio²³⁷”.

La Opinión calificó el episodio como “un retorno a la Edad Media” con “su estilo oscurantista de impotencia ante el dolor”. Añadió que “a una población impotente frente a tanta impunidad, solo le queda la oración²³⁸”. “El monstruo de Frankenstein”, tituló *Buenos Aires Herald*, el otro diario que comentó el episodio de los cuerpos despedazados.

²³⁶ CAUSA N° 16.441/02 “Masacre de Fátima”, P. 172

²³⁷ *Ibid*, p.24.

²³⁸ *La Opinión*, 21-8-76.

Cuatro meses antes de lo que se conocería como la Masacre de Fátima en abril de 1976, Carlos Alonso (1929) había expuesto su serie *El ganado y lo perdido* en la Art Gallery de la calle Florida al 600. En los cuadros y dibujos proliferaban las alegorías de la mutilación. Alonso había representado en su obra de los sesenta y setenta las heridas que la realidad le hacía al mundo. En 1969 había tenido que descolgar su versión de la *Lección de anatomía* donde el cadáver que examinaban los estudiantes flamencos era el de Ernesto Guevara. En esos 45 trabajos llevados al microcentro de la ciudad pocos días después del golpe se retrataba el infierno en curso. Los ejecutores y administradores son espectros, figuras disciplinantes y victoriosas. Matarifes y heraldos de la venganza social, vestidos como hombres de negocios, carniceros, enfermeros o camilleros. Los victimarios están con los ojos vendados, la figura borrada, las fotos de un familiar ausente, la violencia sobre los cuerpos y sobre la carne.



Carlos Alonso. “Hay que comer II”. *El ganado y lo perdido*.

“El ganado y lo perdido” ponía patas para arriba el estribillo de “El arriero va”, de Atahualpa Yupanqui (“las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”). ¿Había visto la exposición un ilustrador y dibujante vocacional como Spinetta²³⁹? Lo desconocemos. Quien escribe tenía entonces 15 años, escuchaba a LAS y estudiaba dibujo con Roberto Páez. Su atelier se encontraba a pocos metros de la Art Gallery. Una noche, después de clase, entramos con su hijo Pablo Páez a ver lo que estaba haciendo Alonso. Y había ahí, además,

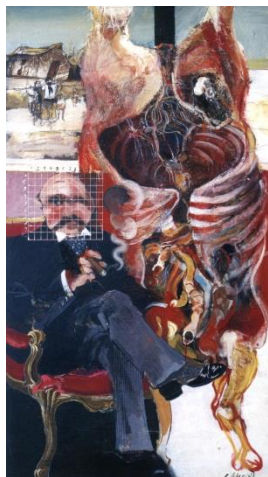
²³⁹ Basta recordar que la portada del primer disco de Almendra es de su autoría.

de las obras, restos de carne como obras y sobras. Volvimos sobre nuestros pasos poco tiempo después de haber traspasado la puerta, sin formular comentarios (a esa edad no se tenían palabras, apenas sensaciones y eran de miedo). No sabríamos que días después la Art Gallery Internacional sería desalojada por amenazas de bomba, y menos que Alonso partiría al exilio con una hija desaparecida. “En la que debe ser la exposición más importante del año el joven maestro se ejercita en la diatriba social”, había asegurado *La Opinión*²⁴⁰ antes de que *El ganado y lo perdido* se perdiera como acontecimiento. Para el diario, la muestra despertaba encendidas polémicas. “Nadie discute la calidad de las obras, pero su nítida intención sociopolítica perturba a algunos asistentes, divierte a muchos, ofende a los menos y, en fin, no deja indiferente a nadie”. *La Opinión* se propuso analizarla desde un punto de vista “estrictamente plástico” pero, a la vez, “en su contexto”. Luis Ángel Aubele, el autor de la otra crónica del 11 de mayo, consideró que la “técnica madura y minuciosa cargada de una sugerencia tan directa” dejaba “poco espacio” a quien contemplara las obras. Las imágenes se sucedían a la manera de “un largo relato en el que la tensión sube y baja, arañando a veces el límite de la tolerancia”. Aubele definió la exposición como una “cantata”. Se narra “una historia de codicia, con justos, pecadores y lugares comunes....Y las reses, desencadenantes de la tragedia, son también espectros acusadores donde se reflejan visiones culposas. Alonso las cuelga en reuniones sociales, recintos parlamentarios y cámaras reservadas. Abre un espacio para desempolvar viejas tristezas con los retratos de las víctimas, o enumerar trivialidades como las levitaciones de Jorge Luis Borges o el coro de Las Leonas. Esta historia tiene mucho de simplista pero, se la rechace o no, irrita y conmueve. Hay algo que parece indiscutible: un dibujo fabuloso”.

Osiris Troiani, uno de los columnistas estrella del diario de Timerman, recordó en su análisis complementarios que, a pocos metros de la Art Gallery Internacional, donde Alonso exponía “su diatriba plástica”, se había inaugurado en 1873 la primera Exposición Rural. Después de mentar a Echeverría y, naturalmente, a *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, Troiani concluía: “esta bella colección concebida y ejecutada en los años que cierto vociferante *muchachismo* intentó una lamentable Revolución Cultural argentina, pretende hacer de la vaca un mito nacional caduco. El mensaje ideológico que transmite es, en cambio, un relajado estereotipo. Pero la condición milagrosa del arte le

²⁴⁰ *La Opinión*, 11-5-76.

jugará una mala pasada a Alonso: otra generación más lúcida irá a buscar en sus cuadros el vívido testimonio de una época mejor”. Otra vez la “ideología” como problema.



A fines de 1976, Carlos Filomía había realizado un audiovisual con diapositivas de dibujos de la serie *Des-hechos*. Los cuerpos desmembrados se proyectaron en la Cinemateca Argentina (el SHA) durante los intervalos, acompañado por latidos de un corazón. Imagen y sonido se rechazaban entre sí. La vista refutaba la captura auditiva. De un lado, el ritmo de la vital, su sístole y diástole, por el otro y a la vez, los estragos humanos. Denotaciones y detonaciones con sus correspondencias en las mismas calles, pozos o baldíos. El arriero José Julián Solanille vivía a cinco cuadras del campo de concentración La Perla, en la provincia de Córdoba. “Desde el 24 de marzo, lo que ya venía viendo empeoró: se llenó de gente la cárcel y empezaron los gritos todas las noches. Desgarradores gritos todas las noches, señor juez. Mi mujer tenía miedo, se quería ir. Pero yo no sabía dónde ir. Ahí es cuando empecé a ver lo que estos atorrantes, sinvergüenzas, hijos de mala madre estaban haciendo”. Y lo que vio fue imborrable. Una vez, un ternero se le cayó a un pozo. “Tenía más de 18 metros. El animalito estaba parado. Pero alrededor había muchos cuerpos. Era espantoso. Salía un olor horrible. Había mucha gente muerta. Cabezas, piernas, brazos retorcidos, una chica con el pelo despeinado, para adelante... Sacamos el ternero. Un olor bárbaro tenía... Cuando volvimos después con los jueces y la

CONADEP, costó encontrar ese pozo, porque le habían hecho una loza de material arriba, y habían construido una casa cerca. Pero yo sé bien que ahí abajo estaba el pozo donde se cayó el ternero²⁴¹”.



Sin título, de la serie *Des-hechos*. 1976. 50x 35 cm.

El 5 de junio de 1977, el mismo día del concierto en el Hípico, también *La Opinión* informaba sobre la “muerte de un terrorista al estallar una bomba”. Las “fuerzas legales” encontraron en Rosario “el cuerpo destrozado y en las inmediaciones los restos de una granada”. La idea del desaparecido como cuerpo desmembrado que no se puede identificar formaría de inmediato parte de las primeras explicaciones de Videla. Después de una amarga reunión con el presidente de EE.UU James Carter, el dictador fue entrevistado en Nueva York por John Lindsay. Aquel 14 de setiembre de 1977 ofreció su definición: “Debemos aceptar como una realidad que en la Argentina hay personas desaparecidas. El problema no está en asegurar o negar esta realidad, nosotros la afirmamos. El problema está en saber las razones por las cuales estas personas están desaparecidas. Hay varias razones esenciales: han desaparecido para pasar a la clandestinidad y sumarse a la subversión; han desaparecido porque la subversión las eliminó por considerarlas traidoras a su causa; han

²⁴¹ Testimonio en el juicio contra el general Luciano Benjamín Menéndez.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-217176-2013-04-03.html>

desaparecido porque en un enfrentamiento donde ha habido incendios y explosiones el cadáver fue mutilado hasta resultar irreconocible”. En diciembre de 1977, durante un encuentro con periodistas japoneses, Videla repetiría su argumento con leves modificaciones: “comprendemos el dolor de aquella madre o esposa que ha perdido a su hijo o su marido, del cual no podemos dar noticia, porque se pasó clandestinamente a las filas de la subversión, por haber sido presa de la cobardía y no poder mantener su actitud subversiva, porque ha desaparecido al cambiarse el nombre y salir clandestinamente del país, o porque en su encuentro bélico su cuerpo al sufrir las explosiones, el fuego o los proyectiles, extremadamente mutilado, no pudo ser reconocido, o por exceso de represión²⁴²”.

En pocos meses, Videla pasaba de describir un cuerpo “mutilado hasta ser irreconocible” a convertirlo en “extremadamente mutilado”. Entre Fátima, Alonso y Filomía, “Pájaro de trueno”: LAS graba una diminuta muesca sobre la superficie social enmudecida. “Sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba²⁴³”. La alegoría benjaminiana es la de un saber aún no consciente que se hace claro como *fulguración instantánea*. “Adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro... fijar la imagen del pasado como se presenta de improviso²⁴⁴”. Acá, desde acá, la percepción de la especificidad del instante llega como canción y comentario.

Trueno y rayo. Oído y ojo, otra vez. Lo que se escucha no se ve al mismo tiempo y viceversa. Entre ellos, el trueno y el rayo, un intervalo de escozor. Las leyes de la naturaleza no eran las que violentaban los sentidos aunque esa noche en el Hípico, la garúa, al decir del *Expreso Imaginario*, “se acentúa con sus púas”. Y la revista no hablaba de Aníbal Troilio ni Enrique Cadícamo. Tampoco del trueno, ese trueno escuchado como canción pero invisible, como lo monstruoso que no había que escuchar. ¿Podían encontrarse e incomodarse LAS y su público en esa intersección? La línea delgada no debía romperse y caer en un lugar sin retorno. Los malabares y contorsiones de un artista de cierta masividad buscaban evitar el mote condenatorio. Si la dictadura hablaba

²⁴² Declaraciones de Videla ante periodistas de Japón glosadas por *La Prensa*, 13-12-77.

²⁴³ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 394.

²⁴⁴ Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Angelus Novus*. Edhasa. Barcelona. 1971, p. 80.

permanentemente de “infección subversiva”, cada acto, cada signo y seña debía contemplar un certificado de asepsia, una administración del malestar de la cultura (algo que, en una situación menos agobiante, ya había sucedido durante el régimen militar anterior). Había que explorar las filtraciones y alzar la voz, con la libreta sanitaria en la mano: esto no es una pipa (subversiva).

II

Señala Guillermo O’Donnell: “los individuos debían ser súbditos aislados y obedientes del régimen, felices de dedicarse por entero a sus asuntos privados —el trabajo y la familia- evitando el peligroso mundo de los asuntos públicos del cual los gobernantes proclamaban hacerse cargo concienzudamente. Cualquier intento de mantener vivas identidades colectivas previas era una señal segura de ‘contaminación subversiva’. Incluso actividades en apariencia inocuas (como ser parte de un grupo de teatro o de música, participar de un equipo de estudio de cualquier tema o simplemente quedarse conversando con otras personas en la calle) eran sospechosas y, por lo tanto, peligrosa²⁴⁵”. Mensajes en apariencia inofensivos podían disparar series semánticas en la dirección inversa, según el comentario que le hizo un lingüista al servicio de los militares a un director teatral²⁴⁶.

“No bastaba, no hubiera bastado jamás, con los militares o con los funcionarios de ese Gobierno, ni con su fenomenal *pathos* autoritario para llegar a controlar tan capilar, prolijar y detalladamente tantos comportamientos. Para que eso ocurriera, hubo una sociedad que se patrulló a si misma”. Fueron *kapos* que “muchas veces los vimos yendo más allá de lo que el régimen les demandaba”. No hubo por lo tanto solo “un gobierno brutalmente despótico, sino también una sociedad que durante esos años fue más autoritaria

²⁴⁵ O’Donnell, Guillermo. *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Paidós. Buenos Aires. 1997, p. 153.

²⁴⁶ O’Donnell, Guillermo. *Ibid.* P 153

y represiva que nunca²⁴⁷”. El sociólogo, quien tuvo que exiliarse, se habría sorprendido al ver *Brigada en acción*, la película actuada y dirigida por Palito Ortega. Sobre el final, un Ford patrulla la ciudad con el acompañamiento musical de “Pompa y circunstancia”, la misma marcha de Elgar utilizada por el grupo MIA en *Transparencias* a la que se hizo referencia en el primer capítulo. Y a Cepillo, el niño-mascota de la historia, se le pregunta. “¿Qué vas a hacer cuando seas grande?”. Y él: “Yo quiero ser como Alberto, policía”. *Cepillar*, en definitiva.

O'Donnell habla de la existencia bajo las dictaduras de una “voz oblicua” que se diferencia de la horizontal e intenta ser oída y comprendida por “otros como yo”, opositores a un régimen represivo que esperan no ser percibidos por sus agentes. “Formas de vestir poco convencionales, aplaudir con excesivo entusiasmo frente a las autoridades políticas, ir a recital de músicos o cantantes reconocidamente opositores del régimen, miradas subrepticias en las calles u otros lugares públicos –estas eran algunas de las maneras como, en un área fértil de la imaginación humana, uno podía reconocer a, y ser reconocido por otros, como opositores. Adviértase que esas señas no tienen mayores intenciones políticas, como las que podrían tener los miembros de un movimiento de resistencia listos para entrar en acción. Adviértase también que usando la voz oblicua uno no esperaba ventajas instrumentales y siempre asumía ciertos riesgos. Pero estas señales poseían un gran valor emocional y cognitivo, como vía para reconocer que uno no estaba por completo solo en su oposición²⁴⁸”. Este era “un límite infranqueable de la violencia del régimen, ese residuo de voz, horizontal, no verbal, oblicua, que era posible ejercer cuando todas las demás formas de voz horizontal no verbal habían sido suprimidas”.

De esos días es el cuento “Victorcito, el hombre oblicuo”, de Isidoro Blaisten. Victorcito escribe en el aire, si saludaba a una muchacha, “invariablemente besaba a un viejo que venía atrás, o me golpeaba contra la corteza de los árboles”. Cuando intentaba oprimir el botón de un ascensor prendía las luces. De infortunio en infortunio, decide suicidarse. “El tiro salió por la ventana y mató a una pobre viejecita del arroyo”. No podía usar sombrero porque cuando me lo sacaba se lo colocaba a otro. Quiso ser pintor pero los

²⁴⁷ O'Donnell, Guillermo. *Ibid*, pp. 137-138.

²⁴⁸ O'Donnell, Guillermo. *Ibid*, pp. 159-60.

colores encastraban las paredes y no el lienzo. Apostó a las carreras. “El potrillo lleva por nombre Tangencial”. Termina siendo crítico literario. “Mis críticas son asombrosas”

Podrían pensarse en esos instantes “tangenciales” de García y Spinetta como formas fugaces, asordadas, de “canto oblicuo” y sin garantías de inmediata comprensión. Se ha tratado de centrar en ese dato lateral de la interpretación de “Pájaro de trueno” durante esa noche otoñal de 1977 “huellas tal vez infinitesimales que permitan tomar una realidad más profunda²⁴⁹”. Ginzburg imagina los hilos de la investigación como los de una alfombra que, llegados a un punto, conforman una trama espesa y homogénea. Todo esto conecta con “La figura en la alfombra”. El personaje del cuento de Henry James es un crítico literario que busca en la obra del escritor Hugh Vereker algo que no ha sido descubierto, la “experiencia de una profundidad que excede el sentido manifiesto²⁵⁰”. Vereker lo desafía a “encontrar (y no estamos citando a LAS)” lo que los velos de la invención difuminan. “Esta pequeña treta mía se extiende de libro a libro, y todo lo demás, comparativamente, juega sobre la superficie de ella. El orden, la forma, la textura de mis libros quizás algún día constituyan para el iniciado una representación completa de ella. Así que naturalmente le corresponde al crítico buscarla”. La “cosa”, como la llama, “está allí tan concretamente como un pájaro en una jaula, como una camada en un anzuelo, como un trozo de queso en una trampa para ratones. Está incorporado a cada volumen tanto como su pie está calzado en su zapato. Gobierna cada línea, elige cada palabra, pone el punto en cada i, sitúa cada coma”. El crítico intuye que la “cosa” para la cual “todos éramos absolutamente ciegos estaba vívidamente allí”. Era algo “semejante a una figura compleja en una alfombra persa”. Esa figura solo surge cuando su forma y su coherencia brotan de repente del solapamiento y del desorden aparente de una configuración compleja. Mientras eso no ocurre, permanece como la carta robada: expuesta a la vista de todos y sin embargo invisible²⁵¹.

Hemos tenido la misma sensación al visitar esas canciones. No eran las pertinencias musicales, estilísticas las que propiciaron estos “encuentros”. Ni siquiera las letras como un objeto cerrado sino una serie de palabras sueltas (matar, descuartizado,

²⁴⁹ Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2013, p. 186.

²⁵⁰ Casanova, Pascale, *La República mundial de las letras*. Anagrama. Barcelona. 2001, p. 12.

²⁵¹ Casanova, Pascale. *Ibid*, p. 12.

ideología, paranoia, no), una cadena arbitraria de palabras cantadas o dichas, palabras como cartas robadas, *articuladas*²⁵² como hebras frágiles del tapiz 1977. Una *oblicuidad* difícil de detectar en la madeja. Las audiencias durante el segundo año del terrorismo de Estado estaban prácticamente inermes. Soportaban “las dificultades cognitivas provocadas por la eliminación de la mayoría de los canales de comunicación”²⁵³. Quizá no podía ser de otro modo.

²⁵² Pienso aquí en el concepto de Stuart Hall. La articulación entendida como el no necesario vínculo entre dos elementos de una formación social determinada: la forma de conexión que puede crear una unidad de dos elementos diferentes, bajo determinadas condiciones.

²⁵³ O'Donnell, Guillermo. *Ibid*, p. 157.

5. MÚSICA DE LA NORMALIDAD

Un tanguero y un músico de películas *western* se entretejieron en el vinilo al amparo de una política del gusto improvisada, de breve aunque pasmosa eficacia. Argentina 78 tuvo su propia banda sonora y no podía ser otra que militar. “Veinticinco millones de argentinos jugaremos el Mundial/ Mundial, la justa deportiva sin igual/ Mundial, un grito de entusiasmo universal”. Nunca durante la dictadura una música aspiró a tanto ecumenismo sensible: el campeonato, se aseguró de modo *cantabile*, lo jugaba todo un país (veinticinco millones) para responderle con goles a la campaña de denuncias internacionales. Sobre el césped del estadio de River Plate las bandas militares sostuvieron el pulso de ese desafío mientras los gimnastas dibujaban un enorme logo del certamen: las manos en alto de una silueta que grita gol.

“Esta explosión de alegría que inunda el espacio es la verdadera manifestación de un país que recibe al mundo”, dijo Juan Vicente Montesana, el mismo locutor que el 24 de marzo de 1976 había leído los comunicados de la Junta Militar (unidad tímbrica, entonces, entre una fecha pensada como fundacional y un acontecimiento sin parangón). Su elocuencia (que “inunda el espacio” acústico) no podía ser más incriminatoria: los jóvenes en el terreno “bailaban” al compás de la banda. Fue una coreografía programática. Y, para confirmarlo, el maestro de ceremonias agregó: “Rápidamente, con el orden y la disciplina de la conciencia y accionar, una palabra se dibuja en el campo de juego”. La fanfarria respondió con brío al comentario. “Enmarcados rítmicamente por los acordes de la banda militar, otro grupo de jóvenes se hace presente”. Sonó *Mi bandera*, desplumada de su pelaje de efeméride escolar. Las delegaciones luego desfilaron con la versión instrumental de la *Marcha* oficial del certamen. Todos los que estaban en las tribunas, con la Junta incluida, sabían los versos. La marcialidad circunstancial requería dejarlos de lado. La *Marcha* –y siempre una marcha se intersectaba– era cantada por voces interiores, aunque no fueran, esos días, voces internas, de mandato moral, voces que lanzaran advertencias sobre el velo

que cubría la realidad. La voz de la conciencia (de muchísimos) también *cantaba* ese dibujo de notas pueriles con su añadido: “Vibrar, soñar, luchar, triunfar/ luciendo siempre sobre la ambición y la ansiedad/ temple y dignidad”. El locutor, en tanto, se empecinaba en establecer correspondencias entre lo que ocurría dentro y fuera de la cancha: “Un esquema gimnástico preciso que visualiza cuánto se puede imaginar: armonía, movimiento, feliz oportunidad para que el mundo vea a un país que no se detiene”. Un país en *marcha*. Lo que se veía (y escuchaba) en rigor era una contienda, y la dinámica del cuartel se imponía al imaginario del deporte. Pero la dictadura no tenía formas de embellecer la política (como había hecho Leni Riefenstahl en *Olimpia*, durante los Juegos de 1936) y menos si le tocaba hablar a Videla con las entonaciones de quien se dirige a una tropa temerosa, aunque se refiriera a “la amistad en el campo de las relaciones humanas”.

Videla no asociaba el grito con la subordinación. Desde su nombramiento como presidente por parte de la Junta –que él mismo integraba– no hizo más que reclamar una “obediencia consciente a la voluntad del superior”.²⁵⁴ De algún modo, la coreografía desplegada en River Plate tematizó ese ideario de la sumisión. Videla no se distinguía especialmente por el matiz ni la expresividad. En esa voz amplificadas no había utilidad espectacular. Era monótona, se le notaba su forja. Tampoco poseía efectos retóricos, y aunque habló con las manos atrás y sin leer dio la sensación de que las palabras le resbalaban o no las comprendía realmente: “Convivencia en la unidad y la diversidad”. Videla apenas subía la voz para que en rigor nada diferente sucediera: era su casta sobriedad la que elogiaban en la prensa y valoraban los adherentes desde el mismo momento del Golpe (antes de que fuera secuestrado su director, *La Opinión* había resaltado el “pudor” y “recato” de las autoridades y su reticencia a los “lemas rimbombantes, *La Nación* ensalzó sus “palabras exactas”, y *Extra*, la revista de Bernardo Neustadt, lo definió como alguien que “abre poco la boca” pero, a la vez, era “el argentino que mejor sabe escuchar”)²⁵⁵. Voz y mando. Voz de normas ocultas.

“Las palabras del Führer, soportadas por la carismática presencia inmediata de su voz, eran inmediatamente legislativas”.²⁵⁶ En cambio, Videla no creía en las leyes de la Historia ni en las leyes a secas, solo en las disposiciones finales que se ejecutaban fuera del orden

²⁵⁴ *La Nación*, 29-3-76.

²⁵⁵ *La Opinión*, 26-3-76; *La Nación*, 02-04-77; *Extra*, julio de 1977, N° 145..

²⁵⁶ Dolar, Mladen. *A voice and nothing more*, p. 16

jurídico, como se dijo, muy cerca de River Plate. Si alguien habría leído al otro día de la ceremonia en River su frase “por ello pido a Dios nuestro señor que este evento sea realmente una contribución para afirmar la paz”, quizá ni siquiera la retendría. La letra no puede lograr una fracción de las posibilidades disponibles a su forma hablada/cantada: asco, tristeza, miedo, pesar, euforia, la decepción o el triunfo. “En los extremos de la experiencia, las palabras nos fallan, pero el sonido no lo hace. El grito, el aullido, el llanto y el suspiro, son todos ininteligibles para el análisis verbal, pero son modos de expresividad extrema”.²⁵⁷ Videla era un asceta de la exteriorización. Pero no podía mantener un grado cero de la elocuencia. Al decir “paz” carraspeó. Un resto de la coacción disimulada se le escapó por la garganta para desmentirlo. “En este caso, solo el que escucha bien puede detectar estas sutilezas que no siempre flotan en la superficie de las palabras”.²⁵⁸ En junio de 1978 no era esa la cualidad de su platea, dentro y fuera del estadio.

La vista (de un general de civil, imperturbable) podía completar lo que no entraba por el oído, pero se estaba frente al mismo problema perceptual. El *melos* del dictador –un *portamento* ascendente al decir y arrastrar “paz”– era también contenido. “Excepto en situaciones claramente dramáticas, el sonido de la palabra no llama la atención sonora como la música lo hace. En el lenguaje corriente el sonido de la palabra permanece en el fondo. No es importante. El orador vibrante expresivo es generalmente pensado como más interesante que el orador aburrido. La diferencia es sonora. La voz fuerte ordena donde la débil y la tenue voz no lo hace. Aunque lo sonoro se retira en el contexto y el entorno en que es dicho emerge en un primer plano, o tiene un plano destacado”.²⁵⁹ Videla no reunía ninguna de esas condiciones: el rechazo visceral al peronismo lo inhibía de todo efecto dramático. Tampoco deslumbraban los conceptos. Sus brevísimos silencios favorecían la propagación de la voz. El eco, por la disposición de los altavoces, se mezclaba con aplausos que, como los goles, viajaban más allá del estadio (sí, llegaban hasta la ESMA). “No hay en el eco sonoro una imagen localizable, simétrica, invertida de nosotros mismos, como lo hace el espejo... La imagen es localizable. El eco no es una efigie. Es una reflexión sonora y quien la oye no se acerca sin destruir su efecto”.²⁶⁰

²⁵⁷ Johnson, Bruce; Cloonan, Martin. *Ibid.* p. 16.

²⁵⁸ Ihde, Don. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound.* State University of New York. 2007, p. 151.

²⁵⁹ Ihde, Don. *Ibid.* p. 158.

²⁶⁰ Quignard, Pascal. El odio a la música. Diez pequeños tratados, p.3.

Las voces graves, cavernosas, son a menudo asociadas con el poder masculino. La aflautada de Francisco Franco era para algunos partidarios una prueba de que no se trataba de un dictador. Pinochet tenía esas mismas características chillonas, pero nadie dudaba de las correspondencias entre la identidad vibratoria y lo que significaba. El timbre del ministro del Interior, Albano Harguindeguy, era levemente lopezrreguista: más agudo que el de Videla. Cada vez que se lo escuchaba producía sin embargo escalofríos. Armónicos más, armónicos menos, podría decirse que las voces de las otras principales figuras del régimen eran bastante parecidas en su coloratura.

El dictador era un solista forzado por cuestiones jerárquicas. Massera, su avieso rival, siempre debió pensar que era un mejor maestro de ceremonias, y lo trataba de demostrar cada vez que podía. “La manía de hablar claro”, dijo sobre él *Extra*, en su portada de noviembre de 1977. Feitlowitz lo llama “el gran orador del Proceso”, dueño de un “ritmo majestuoso, el tono instruido y el mensaje en última instancia confuso (pero cautivante)”.²⁶¹ Una voz más imbricada con las trampas de la lengua y su materialización en políticas. “Se creía distinto a los otros integrantes de la Junta Militar. Daba articulación, lenguaje, heroicidad, dignidad metafísica y belleza literaria a lo que dentro del Ejército era solamente el discurso brutal, balbuceante y semianalfabeto de la maquinaria de represión expresado en la oratoria rígida y desprolija de los generales como Menéndez y Suárez Mason, y el estilo reaccionario o anticuado de Saint Jean”.²⁶²

Parte de su campaña de diferenciación incluía mostrarse como un hombre refinado y con intereses artísticos, veleidad o simulacro que lo vuelve más sinuoso: en sus oficinas llegó a colgar un cuadro de Carlos Alonso, cuya hija, Paloma, se cree que desapareció en la ESMA (la presunción se apoya en que otro cuadro, un retrato de Ernesto Guevara pintado por el padre, permaneció hasta 1979 en los depósitos de ese campo de concentración como parte del botín de guerra). Massera tensó como nadie las relaciones entre cultura y barbarie. Pocos días antes del comienzo del Mundial, el 20 de mayo, *La Nación* le permitió mostrarse con el pintor Antonio Berni, de abiertas simpatías comunistas. “Cero” quiso presenciar las obras de restauración de los murales de la Galerías Pacífico. Massera llegó allí “sin que se anticipara su llegada”, de civil y acompañado por “dos personas”. Berni le

²⁶¹ Feitlowitz, Marguerite. *Ibid*, p. 53.

²⁶² Uriarte, Claudio. *Almirante Cero*. Biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera. Planeta. Buenos Aires. 1991, p. 141.

explicó que la restauración es más una obra de ingeniería que de arte. Massera dijo que “tenía interés de ver a su amigo Antonio”. El público, según el diario, al notar la presencia del comandante, se acercó al sector donde hablaba con el artista plástico “sin que en momento alguno cayera el clima de espontánea cordialidad”.

Videla dio por inaugurado el campeonato con ese desinterés por el énfasis que lo caracterizaba. La banda tocó con más fuerza. La música ofrendó el último subrayado a esa jornada de solapada cultura castrense. “Estoy orgulloso de quienes organizaron la ceremonia inaugural, la planearon, ordenaron y ejecutaron. De los profesores, de las bandas militares y de esos niños llenos de inocencia y candor convertidos cada uno en primeros actores de un mensaje inolvidable”, expresó un “ciudadano argentino” anónimo a través de un gran aviso pago en el diario *Clarín* el 1º de junio. “Veinticinco millones de argentinos ya ganamos el Mundial”, dijo por su parte *Siete Días*²⁶³.

II

Parte de la sociedad era hablada por la “Marcha oficial”. Había sido compuesta por Martín Darré, un pianista, bandoneonista, compositor, arreglador y director. Darré integró las orquestas de Francisco Lomuto y Mariano Mores. De su mano provienen nada menos que los arreglos de *Frente al mar* y *Taquito militar*. Llegó a presidir el Sindicato Argentino de Músicos y ser miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Le tocó a su vez formar la Orquesta Gigante de Radio El Mundo en la que confluyeron directores y ejecutantes de los conjuntos de Lomuto, Osvaldo Fresedo y Julio De Caro, entre otros.

A principios de los sesenta armó su propia orquesta. Susy Leiva fue su cantante. También frecuentó el jazz tradicional y la música de Frank Sinatra. El Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78) le encargó no solo la música sino la letra de aquello que atiborraría el éter. En el territorio de la “guerra sucia”, Darré llamó a “jugar en limpia competencia hasta el final”. Darré tomó como modelo a *Leven anclas (Anchors Aweigh)*. El clásico de la música militar de los Estados Unidos de 1906 que había sido grabado por la banda de la ESMA bajo la dirección del suboficial mayor músico Carlos Manzi y, como se recordará,

²⁶³ Publicidad de *Siete Días* en *Clarín*, 22-06-78.

era la cortina de Radio Colonia. La *Marcha oficial* contó con la participación de la Banda Sinfónica Municipal y el Coro Estable del Teatro Colón, y fue una de las caras del disco *EAM 78*.

La otra incluía la *Melodía oficial* del certamen. La dictadura, con su culto a la ley del más fuerte, no tuvo mejor idea que encomendársela a Ennio Morricone. La inscripción de Morricone en “la gesta deportiva sin igual” tensaba los lazos siempre problemáticos entre dinero y trabajo musical, pero también las dialécticas entre modernismo, invención y oficio, profesionalismo y límites éticos. *Por un puñado de dólares*, la película que marcó en 1964 su alianza con Sergio Leone y la creación de lo que se conocería como el *sonido western* en el cine, irrumpía como único justificativo para dejar su firma de autor “por encargo” en esa Argentina que azoraba a muchos italianos.

Catorce años antes de escribir la *Melodía oficial*, Morricone no solo se asociaba con Leone: era, en calidad de trompetista y ocasional director, parte del Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza (GINC) que, bajo el liderazgo del compositor Franco Evangelisti, reunió hasta 1980 a intérpretes interesados en las improvisaciones libres y las técnicas más avanzadas de escritura. GINC funcionó como un verdadero laboratorio de exploración que absorbió gestualidades del free jazz, el post cageanismo y el rock, el funk y la llamada música académica contemporánea. Sus huellas son detectables en la obra de Evan Parker y John Zorn, que descuellan a partir de los años ochenta. El ensamble editó siete discos. Desde el purismo de la *avant garde* el caso de Morricone podría ser visto como una suerte de doctor Jeekyll y señor Hyde. Cada encarnación visitaba zonas antagónicas de la música: la “alta” y la “baja”. Mientras se situaba en los márgenes institucionales con el ensamble de Evangelisti, descollaba como autor de bandas sonoras de películas que distaban de tener legitimidad en los círculos *cultos*, como los *spaghetti films*. Después de *Por un puñado de dólares* vinieron *Las pistolas no discuten* (1964), *Una pistola para Ringo* (1965), *El retorno de Ringo* (1965), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966), *Los despiadados* (1966), *Sugar Colt* (1967). *Hasta que llegó su hora* (1968), *Queimada* (1969) y *¡Viva la muerte... tuya!* (1971). Ese año, el 71, Morricone compuso la música de *Sacco y Vanzetti*. La película de Giuliano Montaldo que protagonizaron Gian Maria Volonté y Riccardo Cucciolla sintonizó como pocas con el clima de politización global. Su irradiación se hizo sentir en Buenos Aires. *Sacco y Vanzetti*

cuenta la historia de dos anarquistas de origen italiano, Nicola y Bartolomeo, que deben enfrentar en los Estados Unidos acusaciones de robo a mano armada y asesinato. Aunque durante el juicio queda en claro la inocencia, las autoridades políticas norteamericanas quieren convertirlos en una suerte de chivo expiatorio para desencadenar la represión contra los anarquistas. Ellos fueron ejecutados a pesar de las movilizaciones y el clamor social, que incluyó en sus ruegos a Albert Einstein, Marie Curie, Bernard Shaw y Miguel de Unamuno. Murieron en la silla eléctrica el 23 de agosto de 1927. Montaldo convirtió la película en un fresco de la lucha de clases (“la sociedad está construida sobre la violencia”, dice Vanzetti) y a sus personajes en emblemas. Morricone decidió que la canción en la que se resume el martirio de los anarquistas la cantara Joan Baez. Comienza con una *passacaglia* en el órgano y la guitarra que se extiende hasta que entra esa voz inconfundible, y la banda. A modo de plegaria, o de mantra, Baez repite una y otra vez los versos: “Esto es para ustedes, Nicola y Bart/ por siempre estarán en nuestros corazones/ el verdadero y último momento les pertenece/ esa agonía es su triunfo”. No hay espacio para decir otra cosa a lo largo de esos casi tres minutos que estallan en la palabra “triumfo”. El crescendo final es el de la victoria. Solo queda cantar cada vez más fuerte, que el canto sea la amalgama de todos los que pidieron por ellos. Fue una Pasión secularizada. Y como tal conmovió multitudes, al punto de que el single *Here’s to You* se autonomizó de la película y sonó en muchísimas casas como una música de expectativas: cantarla era no solo recordar esos martirios sino proyectar un deber con las víctimas del presente (“Siempre estarás en nuestros corazones”), un presente que en la Argentina se pensaba en 1972 en clave de futuro (con el añadido de Morricone).

Baez estuvo después en Buenos Aires, en 1974, para la presentación de su disco con canciones en castellano.²⁶⁴ El COMFER prohibió difundir temas como *Esquinazo del guerrillero*, *Las madres cansadas* y *No nos moverán*, todas atribuidas a su autoría aunque la última formaba parte del cancionero popular de la Guerra Civil española. “Las audiencias latinoamericanas no siempre aprecian la filosofía política de Baez. Una audiencia muy a la izquierda silbó un comentario: ‘Tenemos que encontrar una manera de luchar por que al

²⁶⁴ Baez regresaría al país siete años más tarde, invitada por Adolfo Pérez Esquivel, flamante Premio Nobel de la Paz. En esa oportunidad no pudo siquiera cantar.

final del día no tengamos más cadáveres, porque no se puede decir a un cadáver que es de derecha desde un cadáver de izquierda””.²⁶⁵

Here's to You debió ser una de las pocas canciones en inglés que hicieron propias las diferentes izquierdas argentinas, por lo general inclinadas al folklore y en especial el Nuevo Cancionero. A nadie, sin embargo, se le ocurrió asociar al autor de *Here's to You* con la *Melodía* del Mundial. Entre *Here's to You* y la melodía oficial hubo sin embargo un Morricone ausente por efectos de la censura cinematográfica. En 1976 se había estrenado *Novecento*. La película de Bernardo Bertolucci era una suerte de epopeya de la Italia de la primera mitad del siglo XX, que se centra particularmente en el origen y la caída del fascismo, y en la responsabilidad que tuvieron los terratenientes por la llegada al poder de Benito Mussolini. *Novecento* quedó afuera de los cines hasta la recuperación de las instituciones democráticas. Morricone no debió siquiera enterarse. Su fórmula compositiva utilizada al final de *Sacco y Vanzetti*, acaso una *trademark*, se replicó por encargo argentino siete años más tarde en un país que ya no reconocía ninguna de las claves de recepción de lo que había cantado Baez (aunque sí muchos Barts y Nicolas). Con el mismo Morricone se había pasado “de la agonía del triunfo” al triunfo de la agonía. El canto sin texto, tarareo significativo que deviene en 1978 himno estatal sin palabras (porque entre otras cosas la Letra no rige, la voz se ha devorado al texto en un país donde la *nuda vida* arrastra grilletes a pocas cuerdas del estadio) y va creciendo a medida que transcurre el tiempo. Del canto solista se pasa al coro de lo mismo, heterofonía de la unanimidad que, en la mitad de la canción, cede su paso a los bronces: es la sonoridad castrense la que ocupa el centro del tema y le impone finalmente el tono. Cuando vuelve la voz, las voces, la marcha ya no es la misma. El colectivo es primero acompañado por un sintetizador. Morricone utiliza un recurso de eficacia emotiva garantizada: la progresión de la melodía un tono ascendente y una dinámica que, como los fuegos artificiales, concluye cuando explota. La épica del Proceso encuentra en esos segundos su objetivación: las voces y los bronces entonan el canto del consenso musical bajo el terror.

La fiesta de todos –película dirigida por Sergio Renán (1979)–, la hagiografía de esos días, estrenada un año más tarde, comienza, como corresponde, con la melodía morriconiana y Videla entrando al estadio de River. Argentina 78, y su conversión en

²⁶⁵ “Joan Baez, from Hanoi to Buenos Aires fighting with non violence”. *Ann Arbor Sun*, 04-10-1974. <http://oldnews.aadl.org/node/197944>

mecanismo legitimador de la dictadura, tuvieron, como recuerda en la película *La fiesta de todos* Roberto Maidana, una voz casi solista, y el modo en que lo asegura sugiere mayúsculas: esa voz, añade el periodista, mientras de fondo suena la *Melodía oficial* y se repiten imágenes consagradoras, “tiene una pasión que mucho antes de esta fiesta tomó al Mundial como una bandera de combate”. Primer plano, entonces, para el relator deportivo José María Muñoz. La marca aural por excelencia de esos meses en los que la ciudad cimbraba bajo el peso de la despreocupación *festiva*. El “Gordo” era, en 1978, la “voz del estadio” y, también, la del Estado mundialista, verba omnipresente, incitadora, liturgia a *viva voz*, fuerza performativa del régimen, como lo confirma la escena que sigue en la película: una familia (que podía ser *casi todas* las familias) mira el partido por televisión pero elige que se lo cuenten con sus detalles y crescendos desde la radio. Entra la madre al comedor y se lleva el aparato. El esposo (Ulises Dumont) la frena. “¿Sabés lo que sos vos?, una viuda. Mientras dura el Mundial, los hombres de esta casa no estamos, ¿entendés?, no existimos”. Y el hijo (a la madre): “¿No ves que estamos escuchando a Muñoz, mamá?”. El hijo (Ricardo Darín) se suma al padre. ¿Qué parte de esta afirmación (no existir, por ejemplo) puede ser invocada para adentrarnos en esos días que una película llamó *La fiesta de todos*? ¿Cómo no *ver* lo que se quería escuchar? De eso se trataba, de impregnarse de su dicción, esa resonancia exaltada que emanaba de su garganta, esa voz de “combate” que pronto, en 1979, en medio de otro Mundial, lanzaría sus diatribas contra la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH).

Pero antes habría tiempo para otros desahogos. Porque Argentina ganó el torneo hecho a su medida, aunque no armoniosamente. La foto en la que Videla, Massera y el brigadier Ramón Agosti gritan el gol durante la final ante Holanda dio la vuelta al mundo con todo lo que sugería su estentóreo desparpajo. Las bocas abiertas de los integrantes de la Junta acompañan el alborozo político. El presidente de facto abre los brazos con un impensable reflejo populista. El gesto de Massera es, en cambio, más operístico, con una mano cerca de su rostro, como si sostuviera un micrófono imaginario en el punto culminante de su aria.



La voz sin cuerpo es amenazante, pero el cuerpo al que está asignada esa voz, esas voces, en este caso, no disipa los efectos fantasmales. ¿Cómo fue ese grito que al “mirarlo”, tantos años después, todavía impacta? ¿Soltó el general una nota que, al glisar, iba perdiendo color, tonicidad, hasta volverse ruido? ¿Afonía eyaculatoria la del almirante? La foto podría haberse llamado “El goce”, y por eso ahondó el sufrimiento de los que *sabían*. La lectura política se desprendía del resultado visual. Pero creemos encontrar ahí, en esa foto, algo más. David Toop ha indagado en los modos en que la antigua pintura holandesa ha representado sonidos, ruidos, silencios y momentos de escucha. “Estaban usando los únicos medios que tenían disponibles para lograr registrar eventos auditivos para que los siglos venideros los decodificaran”.²⁶⁶ Una fotografía en blanco y negro, *esa* fotografía, la del trío macbethiano, tiene también su sonido “implícito” y, como subtexto llama a poner el oído: todavía tiene cosas para decirnos sobre lo silenciado.

No cubren sus orejas con las manos para mantener la cabeza unida. La “O” bien grande se dibuja en sus rostros al festejar el gol de Mario Kempes o el de Daniel Bertoni. El *grito* de la Junta se recubre de los papelitos que son lanzados desde la tribuna por la “barra bullanguera que no deja de alentar (en la versión musical del coro futbolero grabada por Clemente, popularísimo protagonista de la página de historietas del diario *Clarín*, y sus amigos no podía aceptarse la palabra “quilombero”, con su marca prostibularia, pero sí un reemplazo ruidoso, el del alboroto)”: la celebración de la Junta no puede desligarse de aquello de lo que no se quería hablar en voz alta. La Junta quiso convertir esas bocas en “O” en una fuerza centrípeta y voraz. El propio Videla confirmaría esa expectativa política

²⁶⁶ Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja Negra. Buenos Aires. 2013, p. 18.

horas después de la obtención de la Copa. “Ese grito de Argentina que surge unánime de nuestros corazones, esa única bandera celeste y blanca que flameó en tantas manos son signos de una realidad profunda que excede los límites de un acontecimiento deportivo. Son la voz y la seña de una nación que en la plenitud de su dignidad se ha reencontrado consigo misma”. Se sintió autorizado a decirlo después de que miles y miles de personas arrancaran de los pulmones todo el aire que habían contenido a lo largo del campeonato para decir bien fuerte que la Copa se quedaba en casa o cantarlo con la misma melodía de la *Mmarcha peronista* (“¡Dale campeón!”), tráfico musical inocuo entre las gargantas de las multitudes y los uniformados, con una politicidad que solo favorecía al régimen.

Voces y más voces como parte de una procesión que pareció interminable. “Locos, esa es exactamente la palabra. Y yo hubiera querido amontonar mi ahora con la del lector para, antes de volverme cuerdo, hacer el elogio de esta locura... Esta fue una linda locura, fue algo así como la salud de la locura. Y haya lo que haya debajo de esta festiva chifladura, y pase lo que pase cuando nos volvamos cuerdos, voy a explicar por qué yo sé que esta alegría demencial era sana”. El escritor Abelardo Castillo había detectado ese impulso en los partidos anteriores.²⁶⁷ La intensidad de la emoción deportiva podía medirse acústicamente. Si cada canto rondaba los 60db, la sumatoria debió resultar imponente. Graciela Daleo fue sacada de la ESMA para sumarse junto con los verdugos a la jarana mundialista. Ya no le llegaría desde lejos, como un rumor o un estruendo. Viajaría esa vez hacia el sonido, a uno de los puntos neurálgicos de la polución. Iría a la avenida Cabildo en un Peugeot 504. El automóvil compartido por víctimas y victimarios se detuvo prácticamente debido a la cantidad de personas en la calle. Daleo le pidió a su cancerbero si le dejaba asomar la cabeza por el techo descapotable. Concedida la merced contempló la escena. “Veía esa multitud... ahí ese otro momento de la terrible soledad. Tuve la certeza, lloraba, que si me pongo a gritar que soy una desaparecida nadie me va a dar pelota”.²⁶⁸ Entre otras cosas porque nadie escuchaba más que su propio grito, que era el de los demás en la medida que vocalizaban las mismas palabras sobre la base de la *Marcha*. “El grito de los perdedores es sordo y mudo aunque griten juntos”, cantaba en aquel 78 León Gieco. La asociación entre *La historia esta* y aquella noche de junio tal vez sea injustificada, entre

²⁶⁷La Opinión 20-6-78.

²⁶⁸ “Mundial 78, la historia paralela”. Testimonio de Graciela Daleo. Publicado el 12-06-2013. <https://www.youtube.com/watch?v=tTyMCif-dT0>

otras cosas porque la canción pudo haberse grabado antes. Pero la imagen del “grito mudo y sordo” podría identificar a la cautiva subida en el Peugeot 504 y a los alegres manifestantes. Para el régimen de Vichy, fruto de la derrota francesa ante los nazis, el canto coral era una “manifestación del esfuerzo colectivo”, prefiguración “de un orden social nuevo”.²⁶⁹ No debió faltar el momento, después de aquella jornada, en que el Proceso creyó estar en condiciones de probarlo a su favor.

III

La farra consagratoria dejó un tendal de discos en las casas de los que salieron a gritar “el que no salta es un holandés”. Discos para darle continuidad a la parranda hasta que la pasta negra se gastara de tanto ser atravesada por la púa: *Argentina para toda la vida, salud campeón*, con todos los goles relatados por Carlos Parnisari y comentados por Julio Ricardo y Fioravanti; *Fiesta argentina. Los campeones*, incluía en cambio los goles gritados por Yiyo Arangio y cuentos costumbristas de Luis Landriscina; *Argentina Campeón Mundial 78* recuperaba todos los goles en la voz de José María Muñoz, que se separaban con un malambo compuesto por Alain Debray (Horacio Malvicino, el histórico guitarrista del primer quinteto de Astor Piazzolla), mientras que en *Vamos Argentina todavía* Jorge Troiani imitaba a Muñoz y a su equipo; *Tiren papelitos, muchachos* llevaba la imagen de Clemente en la tapa. “La barra del cole” se hacía cargo de versiones escolarizadas de la *Marcha* y la *Melodía*. El ideario del Proceso atravesaba los surcos: *San Martín*, la *Marcha de San Lorenzo*, *Mi bandera*, la *Canción de la bandera*, *Ganó la bandera*, por el cómico Carlos Balá, y la *Canción del estudiante* atiborraban el objeto de cifras y modelos de ejemplaridad. *Argentina Mundial 78* se presentaba con el gauchito y la promesa de un “recuerdo” duradero. Lo mismo que *Argentina te queremos ver campeón*. “Los pibes de Argentina” legaron *Los papelitos*, que incluye en su segunda pista *Flaco, no te borres*, suerte de reescritura de la publicidad estatal de 1977 “No te borres que te

²⁶⁹ Le Bail, Karine. *La musique au pas: être musicien sous l'Occupation*. CNRS Editions. París. 2016, p. 95.

necesitamos”. En *Los campeones*, la imagen establecía una distinción: sobre la 9 de julio, y con el Obelisco de trasfondo, se ve pasar un Ford Falcon verde: ¿o acaso los grupos de tareas no festejaron? “Los de Bogotá” salieron al mercado con *El Mundial ya lo ganamos*. En *Buenos días Argentina* el austríaco Udo Jürgens pasaba de asociarse con Billy Joel a cantar acompañado del seleccionado alemán. Hay algo de ABBA en esas canciones. Una de ellas, *Chica indómita*, se parecía precisamente a *Chiquitita*, y tuvo su versión en un castellano más que rudimentario del cual el autor se hacía cargo: “Buenos días Argentina, como se podrá oír/ aprendí ya tu idioma aunque te haga sonreír”. *Souvenir de la Argentina*, en cambio, mezclaba la *Marcha* escrita por un tanguero como Darré pero en ese caso grabada por la Banda Columbia, con algunos clásicos del género como *La cumparsita*, *El día que me quieras*, *Mi Buenos Aires querido*, *Adiós Nonino*. Astor Piazzolla y Héctor Varela, quienes ese año intercambiaron diatribas y reflexiones acusatorias sobre la ética y estética del tango, compartían la misma superficie de la exaltación futbolera, el primero con *El choclo* y su némesis con *Los mareados*. El lado B se lo reservaba al folklore. *El humahuaqueño*, *Zamba de mi esperanza*, *La Telesita*, *Nostalgias tucumanas* y *Carnavalito quebradeño* ofrecían el toque telúrico, aunque, como si fuera el anillo de Moebius, el disco volvía al lugar de su inicio: la *Marcha*.

Un disco de tango contemporáneo se incorporó con todos los blasones del bandoneonista a esta saga de la indolencia musical. En la tapa, una pelota. Y al lado, en letras bien grandes: *Astor Piazzolla. Mundial 78*. Disco instrumental en doble sentido: despojado de textos pero instrumento al fin de la política promocional de la dictadura, al punto de que se editó en esa Francia azorada desde donde partían las denuncias más fuertes contra la Junta. La situación argentina no era un tema menor en París. Dos monjas francesas habían sido asesinadas por la Marina. Y fue también en París donde una anciana monárquica quería saber qué estaba pasando en la Argentina. Según Rosenstiel, la biógrafa de Nadia Boulanger, a quien Piazzolla le asignaba un papel crucial a la hora de decidirse a modernizar el tango, tuvo el “momento más humano” en la vejez cuando sumó sus “esfuerzos a favor de un antiguo alumno que había sido detenido”.²⁷⁰ Boulanger llegó a escribir una carta “para salvar a ese muchacho a quien quería tanto”. Ese “muchacho” era el pianista Miguel Ángel Estrella. Había sido su alumno en 1965 y era un rehén de los

²⁷⁰ Rosenstiel, Leonie. *Nadie Boulanger. A Life in Music*. W.W. Norton. Nueva York. 1999, p. 406..

militares. Boulanger tuvo un gesto de audacia y compasión que no se le conoció a Piazzolla. El bandoneonista había apoyado el Golpe que obligó a su hija Diana a exiliarse. La Cancillería le devolvió los favores durante la fallida gira del Octeto Electrónico. Si el tango era un *commodity* simbólico, nadie mejor que Astor para exportarlo. “Están muy lindos los temas, especialmente el que se llama ‘Mundial 78’. Siete temas bomba... Menotti estuvo en casa y sigue siempre loco por lo mío y piensa escribir unas líneas para el disco. Aquí en París me he vuelto fanático por el fútbol”, escribe a su hija el 15 de noviembre de 1977.²⁷¹ El LP podría haber sido fruto de la adhesión acrítica o un encargo que tuvo su respuesta profesional, *alla* Morricone. De hecho, Alfredo Cantilo, el presidente de la AFA puesto por Massera y a la vez numerario del Opus Dei, se definía en una entrevista concedida a *El Gráfico* el 5 de mayo de 1976 como un “hincha rabioso de Gardel y de Piazzolla”.²⁷² Si algo le gustaba al marplatense eran las adhesiones. “Yo siempre seré polémico. Además quiero serlo”, declaró a *Siete Días Ilustrados* del 12 de abril del 78. Para el Piazzolla de 1978 la controversia no iba más allá de ciertas enemistades irrelevantes como las de Varela. “Pienso que es un resentido social, un antiargentino y un detractor de todo lo que representa la imagen de este país... Viene a ganar sus dólares aquí para luego gastarlos en la Costa Azul junto a los sobacos ilustrados (seudo intelectuales) que lo rodean... Ególatra mil por mil, se siente el Mesías del tango, dueño de la música porteña, pero con la terrible desgracia de no poder ser Beethoven ni tampoco Francisco Canaro... Agraviar de esta forma a sus colegas, es sentirse inferior e incapaz de competir a suerte y verdad”, lo atacaba en *Así*, la revista del diario *Crónica*, el 24 de septiembre del 79. Varela dejaba flotando una pregunta: ¿Quién era Piazzolla ese 1978 en que su contrincante editaba *Abran chancha*? Su disco mundialista es un catálogo de las señales hipercodificadas y con algunos resabios de su *flirt* con el rock (el órgano eléctrico, la batería) que ya había probado en la *Suite troileana* y el Octeto. Incluía las cuerdas planas, en bloque, tan características de la *easy listening*. Solo en el bandoneón y en su fraseo quedaban rastros de singularidad. La historia solo le reservaría a ese disco un apartado por sus connotaciones políticas. En la edición de 1978, los títulos de los temas del disco son futbolísticos. El estilo volvía inocuas esas señalizaciones. Podrían haberse llamado *Buenos Aires hora cero*, *Tres minutos con la realidad* o *Escolaso* y seguirían remitiendo a esos aspectos de su escritura de inmediata

²⁷¹ Piazzolla, Diana. *Astor*. Corregidor. Buenos Aires, 2005, p. 218.

²⁷² <http://www.lanacion.com.ar/1597133-mundial-78-cantilo-el-aliado-silencioso>

comprensión. Lo extraño del caso es que cuando el disco fue completamente renombrado (se llamó *Chador*), como si se quisiera relegar al olvido el conformismo vergonzante, irrumpió a modo de certificación fallida un insospechado empalme con el horror. *Mundial 78* pasó a llamarse *Thriller* y *Marcación* fue bautizada *Panic; Penal*, en tanto, se convirtió en *Tango Fever (Penalty)*, que tiene en una de sus acepciones el “castigo”. Piazzolla había desarmado su Octeto electrónico después de una serie de inevitables desavenencias con músicos que venían del rock u otras corrientes de la música popular. Según el guitarrista Tomás Gubitsch, la política argentina no fue ajena a la crisis grupal. “El guitarrista sospecha que detrás de la gira francesa del Octeto estaba la mano de la Marina que, por otra parte, realizaba una intensa actividad conspirativa y de espionaje en el llamado Centro Piloto de París”.²⁷³ Gubitsch le hacía saber su encono con juegos intertextuales. Durante el concierto en el Olympia, en la introducción de *Adiós Nonino* citó la melodía de *Hasta siempre comandante*, la canción que el cubano Carlos Puebla hizo en homenaje a Ernesto Guevara. “A Piazzolla le debe haber sonado como una *boutade* intolerable. Pero no era solo Gubitsch el disparador de conflictos”. En una carta de mayo de 1977, que Piazzolla firma como “ingeniero del bandoneón” y es glosada por su hija Diana en el anexo de su libro, le cuenta a un amigo, “Quito”, lo contento que está por haberse sacado de encima “a esos delincuentes”.²⁷⁴ El trabajo con músicos menores solo le dejó resentimiento. “Perón dijo una sola cosa buena y es esa palabra IMBERBES. Tenía razón, aquí son iguales”. Piazzolla confiesa a su vez el “hartazgo” por la cuestión política, dejando entrever que no había sido un asunto menor durante la gira. “No quiero oír hablar de comunismo ni izquierdismo. Me tienen hartos estos irresponsables ‘pendejos’ que no saben nada de dónde están parados. Yo los mandaré a Rusia a todos”. Para los díscolos tiene reservado incluso un escarmiento mayor: “A todos a la cámara de gas”. Lo que menos soporta de París no es “la juventud podrida” ni la “falopa o lo que se le parezca” sino “lo politizado que está todo”. Advierte en su carta que Francia “se va a la izquierda total, que es una manera de irse a la mierda”. Al finalizar la carta, Piazzolla debió advertir que el desahogo lo había llevado lejos. “Y no soy nazi”, aclara con letra manuscrita, al despedirse.

²⁷³ Fischerman, Diego; Gilbert, Abel. *Piazzolla, el mal entendido. Un estudio cultural*. Editorial Edhasa. Buenos Aires. 2009, p. 340.

²⁷⁴ Piazzolla, Diana. *Ibid*, p. 216.

Pero si un disco aspira a la unión, otra vez, entre los gustos populares y la dictadura, no es el de Piazzolla. Se llama *Tango a bordo* y fue, naturalmente, propiciado por la Armada. Era un lugar común hablar por esos años de la “muerte del tango”. Un modo de referirse a su ausencia de vitalidad y cristalización en los años cincuenta (al punto de que, en los setenta, Piazzolla había decidido definir lo que hacía como “música de Buenos Aires”). Otra cosa era “el tango en la muerte”, el modo en que acompañaba las rutinas de los campos como una prolongación del mencionado poema de Celan. El tango se había garantizado una permanencia importante en el espectro concentracionario, por inercia o simple inclinación de los verdugos a ocupar de esa manera el espacio. Cuando no giraba el Winco, era la radio la encargada de construir la pared sonora. Hugo César Bogarin recordó haber sido torturado con *Café La Humedad* de fondo. “Yo solamente necesito agradecerte/ la enseñanza de tus noches/ que me alejan de la muerte”, cantaba Cacho Castaña mientras el ruido de estática de la picana comunicaba todo lo contrario. Ese sonido de fritura a veces interfería la propia radio. Los programas *Rapidísimo* y *La vida y el canto*, conducidos por Héctor Larrea y Antonio Carrizo, respectivamente, se dedicaban a promover lo mejor del repertorio. En las tardes y largas noches el tango imponía también su liderazgo en el dial. Era la música más alejada de las sospechas estatales, incluso ofrecía, a pesar de su connotación rioplatense, un inequívoco modo de entender “lo argentino”, al punto de que en su viaje a Venezuela Videla sumó al cantante Edmundo Rivero como parte de su comitiva.

“Todo timbre, todo sonido puede ser tango; todo sonido alguna vez fue tango”, dijo alguna vez Darré antes de abocarse a la marcha mundialista. Massera pudo llegar a pensar lo mismo. Aunque Marta Lynch pinta a Vargas, su doble del almirante en *Informe bajo llave*, como aficionado al bolero y la “canción criolla”, tenía otras afinidades electivas.²⁷⁵ El giro tanguero de la Banda Sinfónica de la Armada fue un legado programático de su comandancia. La banda se había formado en mayo de 1962 con cincuenta integrantes. El orgánico incluía oboes, flautas, clarinetes, fagots, cornos, trompetas, saxos, trombones, fliscornos, tuba y percusión. A pesar de su declarado “sinfonismo” no contaba con lo más importante: las cuerdas. La banda ensayó, hasta 1970, en la ESMA. Luego se mudó al edificio de Tandanor, detrás del actual Museo de los Inmigrantes. Su repertorio provenía

²⁷⁵ Lynch, Marta. *Informe bajo llave*. Sudamericana. 1983, p. 243.

por lo general del “mundo clásico” (oberturas de ópera, movimientos de sinfonías clásicas). Pero siempre se había reservado una parte de sus programas para recrear piezas de jazz, folklore y tango bajo las transcripciones del profesor José Di Gregorio.

El 17 de julio de 1976 la jefatura de la Armada ordenó que la banda solo se dedicara al “dos por cuatro”.²⁷⁶ Su refundación estilística bajo la dirección del teniente de Navío (R.E.) José Rey supuso también en los hechos un cambio de nombre. Pasó a conocerse como Tango a ordo, una manera de establecer una conexión explícita con *La muchachada de a bordo*, la película que, con el mismo título, exaltó la vida en el mar en dos momentos diferentes de la institución: 1936 (Manuel Romero) y 1966 (Enrique Cahen Salaberry). La importancia de esta película no es menor. A fines de 1974 Massera encabezó una ceremonia para expresar el reconocimiento institucional a los autores de la *Marcha de la Armada*. La ceremonia contó la participación de Luis Sandrini. La marchita estaba asociada a la misma historia del cine porque había sonado por primera vez 38 años antes. El almirante distinguió a la viuda de Romero y al compositor, Alberto Soifer. Massera destacó a su vez la potencia de esa música: había sido creada para el filme y terminó siendo parte esencial del repertorio de la Marina de Guerra.²⁷⁷ Y eso dejaría una enseñanza. La versión estrenada bajo el onganato es más “musical” y con ciertos guiños hollywoodenses. Si la película de George Sidney *Anchor Aweigh* contaba en 1945 con la presencia de Sinatra, Gene Kelly y las fantasías animadas de Tom y Jerry para relatar las peripecias en alta mar, *La muchachada...* giraba alrededor del cantante Leo Dan y de Carlos Balá. En un momento de la historia, la pareja es arrestada en un parque de diversiones. Cuando los llevan a un calabozo, Leo Dan compone. ¿Qué? Una marcha. La melodía se “viraliza” en todo el buque. Los marinos sienten que les es propia. La silban mientras se acompañan con los cuchillos y tenedores que golpean sobre la mesa. “Te felicito, metele rápido la letra”, le recomienda al autor un suboficial (Tito Lusiardo). La escena encerraba toda una meta institucional de cara al futuro: replicar fuera de las unidades militares el entusiasmo de los conscriptos en *La muchachada...* Pero ese Leo Dan no servía para esos fines. Era un ecléctico: podía pasar de lo tropical a la cumbia, del folklore al mariachi. Si el Ejército y la Fuerza Aérea se relacionarían con compositores de la “música alta”, la Armada buscó por el lado del tango y a bordo, como una nave insignia de su propio proyecto cultural.

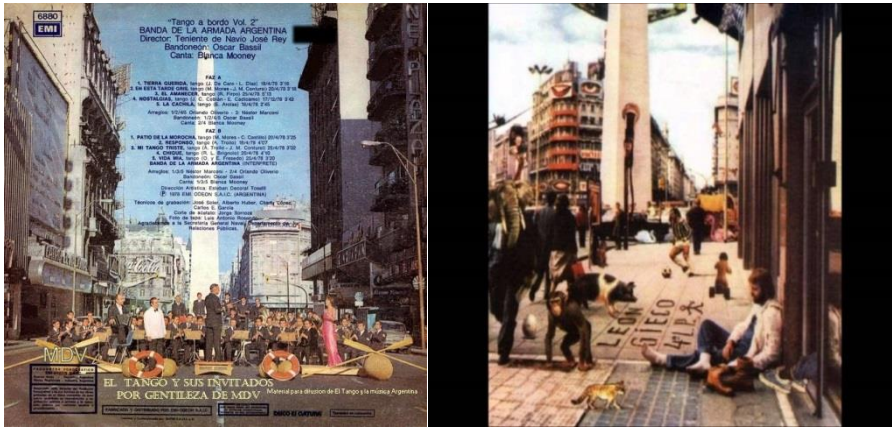
²⁷⁶ http://www.armada.mil.ar/educacion/bandas/menues/orquesta/Orquesta_armada.html

²⁷⁷ La Opinión, 6-11-74.

La banda pasó a depender directamente del Departamento de Relaciones Públicas de la institución. Para ponerse a tono, y adoptar el sonido denotativo de la música de la ciudad de Buenos Aires, se contrató a un bandoneonista, Oscar Basil, quien había formado parte de la orquesta de Francisco Canaro. Tango a Bordo necesitaba una voz, y fue encontrada en Blanca Mooney, cuyo nombre estaba emparentado con la generación de cantantes entre las que se destacaban Nelly Vázquez, Susy Leiva, Alba Solís, Beba Bidart, Silvia Del Río, Paula Gales y Carmen Duval. Money había grabado con Osvaldo Fresedo, José Márquez – el pianista de Fresedo–, Lucio Milena y Roberto Pansera, entre otros.

Como parte de su actividad promocional, además de recorrer el país e incluso viajar al exterior en calidad de tangueros circunscriptos a los rigores del Código de Justicia Militar, Tango a Bordo grabó dos discos para el sello Odeón. El primer volumen fue ilustrado en su portada con una imagen de la Fragata Sarmiento. En la contratapa se puede ver a la orquesta sobre la avenida Corrientes y de espaldas al Obelisco, frente a lo que era el Teatro Nacional. A la izquierda del director, el bandoneonista apoya su pierna en una silla y, como Piazzolla, sostiene el instrumento sobre su muslo. A la derecha del teniente Rey se ubica Mooney. De hecho, el director la mira y le da la indicación de que comience a cantar. Ella está vestida como Rita Hayworth en *Gilda*, una película de 1946 que transcurre en una Argentina tenebrosa en donde canta *Put the Blame on Mame* y Glenn Ford la sacude de una cachetada. Detrás del trío la orquesta parece estar acompañando a sus figuras. La escenografía no es estrictamente urbana (de hecho, no se ve un alma en la calle a pesar de que es de mañana). A modo de bricolaje conceptual, el toque “marítimo” lo dan los remos y botes colocados delante de la orquesta, como si esta pudiera naufragar musicalmente. *Tango a bordo Vol. 1* incluye entre otras piezas *Arrabalero*, un tango de Fresedo de 1927; *Besos brujos*, de Alfredo Malerba, popularizado por Libertad Lamarque; *Caminito* (Juan de Dios Filiberto); *Uno*, de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, de quien la banda de la Armada decide incluir otro de sus temas canónicos, *Frente al mar*, con letra de Rodolfo Taboada. Y es en *Frente al mar* donde se resume el dislate musical. La ausencia de cuerdas, que suelen marcar el pulso en un género de fuerte pregnancia rítmica, es suplida por los bronces, especialmente la tuba, lo que le da un inevitable corte castrense que el bandoneón apenas puede disimular. La percusión hace el resto. No invita al baile cadencioso, circular, sino al desfile. En vez del salón, la plaza de armas. “Frente al mar,

frente a Dios/ Empapada de noche/ Y de pena mi voz/ Se estremece/ En el último adiós/
Frente al mar, frente a Dios/ Yo te ruego que, al menos/ Me digas por qué me castigas”.
Sobre el final es cuando el tango se militariza por completo, y es cuando Mooney repite tres veces “nunca más”, subrayado que, seis años más tarde, adquiriría características fundacionales con la CONADEP.



Un mismo espacio ocupado en 1978 de maneras parecidas y diferentes

Curiosa coincidencia: Gieco decide ese año recurrir a la misma topografía del disco naval. En la portada de *IV*, el cantautor está sentado sobre la vereda con el Obelisco en perspectiva pero visto desde Diagonal Norte. Se ha sacado sus botas. Tiene la mirada perdida. Pasan los automóviles y las personas, pero también los animales. Si del otro lado de la manzana, donde se toma la fotografía la orquesta de la Armada, la ciudad es un desierto, ahí donde está él se la muestra como una selva con elefantes, monos, gatos, cebras, chanchos, cisnes, jirafas. Un territorio donde impera la ley del más fuerte, y esa supremacía se impone desde el aire con un avión militar. El disco se abre con *Solo le pido a Dios* y cierra con el *Tema de los mosquitos*, que de alguna manera es alegorizado en la portada. “El gorrión le quitó la casa al hornero/ un ave de rapiña picoteaba un cordero/ la lechuza se prendió de los ojitos/ de una rana chiquitita y de un sapito/ Todas las abejas y todas las ovejas/ fueron masacradas por la gran araña/ los mosquitos picoteaban a un chancho estancado/ masticando mariposas de los pantanos”. Y también hay un tema llamado *Continentes en silencio*, al que él nunca le prestó más atención que a las figuras melódicas de Dino Saluzzi: “Violador que sales y derrumbas/ impotencia que a mis pies tropieza/ Ojos que tienen miedo/ y hay continentes en silencio”.

Meses después, en medio del frenesí del Mundial, Tango a Bordo editó su segundo y último disco: la imagen de la Fragata le cede su lugar temático a un paisaje crepuscular de La Boca.²⁷⁸ *Vol. II* reproducía las mismas gestualidades del vinilo anterior. Se editó cuando Massera ya estaba afuera de la comandancia. Al almirante (R) se lo podía ver en Mau-Mau o el Teatro Colón, pero los discos institucionales, aun con sus exageraciones castrenses, estaban más cerca de su paladar y su hoja de ruta.

“Cero” creía tener cosas que decirles a los argentinos sobre música ahora que los asuntos de Gobierno le eran ajenos. Por eso, además de visitar por la noche El Viejo Almacén, tomó la palabra como una de las “firmas” que se incluyen en *Tango 1880-Un siglo de historia*, el volumen de fascículos que Editorial Perfil editó a partir de 1979. En “El tango según Emilio E. Massera. Almirante (R)”, el autor recuerda que la Argentina “es dueña de una rica herencia folklórica, de una hermosa tradición musical. Pero sus grandes pampas, sus grandes desiertos y quebradas, su gran distorsionamiento manifestado en la gran ciudad que es Buenos Aires y en las provincias, hacen difícil caracterizar a una música determinada como representativa de todo un pueblo”. Dada esa vastedad, debe elegir un género. Massera no tenía dudas. “El tango es, a mi parecer, la expresión de la música ciudadana, de la tradición del puerto, de la mitología de guapos y compadritos a la cual es tan afín Borges en la primera parte de su obra”. Atravesados los primeros párrafos, el ex dictador quiere ser algo más que un diletante y deviene crítico cultural. “Esta música singular nacida en los arrabales y en la pampa toma luego un aliento expresivo que contiene la mística de las grandes masas de inmigrantes y por último la filosofía del habitante sufrido de una enorme ciudad que la ampara y a la vez lo deforma. La mujer es también una heroína por excelencia: y a su nombre debemos temas memorables, entre los cuales *Malena*”.

Dedicado a cooptar a un sector del peronismo, nada mejor para Massera que el tango en su intento de adquirir ciudadanía de “hombre común”. El tango carecía del prestigio que otorgan los grandes salones pero a esas alturas tenía una historia social que el marino mostraba como propia. En su artículo, Massera rescataba de la “época posclásica” la poesía de Manzi y la música de Troilo, a Cobián y Cadícamo. Pero a su juicio “sería Discépolo quien daría a la saga musical del puerto argentino una renovación temática que aún hoy es

²⁷⁸ Como era de suponer, el proyecto no sobrevivió a la dictadura militar.

carne de los argentinos en letras como la de ‘Cambalache’ o ‘Yira Yira’”. El pesimismo discepoliano formaba parte de Tango a Bordo. Pero Massera quería ir más allá de la nostalgia de la que participa efusivamente *Grandes valores del tango* en Canal 9, la emisora bajo control del Ejército. Pensaba que “hoy día, el tango es otra cosa”. E invocaba a Piazzolla para definirlo, ante todo, como “música de Buenos Aires”, una música que también dejaba sus huellas en el sinfonismo o en las composiciones de cámara, aunque “siempre con la introducción del bandoneón como instrumento principal”. El tango actual, “a gusto de los más jóvenes”, tenía en Eladia Blázquez “una versificación cabal, y en Piazzolla la expresión de ese ser argentino, mudable y a la vez eterno, que es misterio para los extranjeros y sentido metafísico para todos nosotros”. En ese 1979, Rubén Juárez había grabado *Somos como somos*, de Blázquez. “Chantas... y en el fondo solidarios/ más al fondo muy otarios y muy piolas más acá.../ ¡Vamos...! aprendamos pronto el tomo/ de asumirnos como somos o no somos nunca más”. El “nunca más”, aquí, como un fracaso colectivo que el almirante se proponía evitar al frente del partido *neo peronista* de la Democracia Social en ciernes. En una entrevista concedida a *Redacción*, Massera no solo se mostraba a favor de restablecer “el pleno goce del derecho a la actividad partidaria” sino a vencer “el miedo a la democracia”.²⁷⁹ A su vez, llamaba a “exorcizar” esos miedos. Y eso se hacía a través de la cultura. “Escarbar en nuestros hondos problemas es hacerlos visibles. Y déjeme decir una última cosa más sobre este tema. Casi no hice referencia al miedo físico: al de ser personalmente atacado. En una situación de riesgo (y en la Argentina de nuestro tiempo eran, y en cierta medida aún son, reiteradas) quien no siente miedo no es un valiente. Valiente es quien tiene miedo, pero eso no le impide hacer lo que su deber le impone. Esa es la actitud que a diario asumen miles de argentinos. Desde los militares que combatieron a la subversión a los trabajadores que no claudicaron en su labor, pese a la guerra que ellos no desataron”. El almirante incluía en esa lista a “los artistas y creadores que siguen su labor en el país, pese a la constante presencia de la censura, de la falta de medios”. Todavía omnipotente, Massera creía que podía tenerlos de su lado. El tango irrumpía en su hoja de ruta como una primera estación posible de ser colonizada. Contaba que gracias a su relación con el representante artístico Osvaldo Amura, había conocido en medio del trasiego exterminador a “muchacha gente” de tango. Hasta se declaraba admirador

²⁷⁹ “El año de las protestas”. *Redacción*, N° 94, diciembre de 1980.

del comunista Osvaldo Pugliese y expresaba especial preferencia por Roberto Goyeneche y José Basso. “Cero” quería ser visto como alguien que no solo escuchaba. “Cuando se presenta la ocasión –aunque, últimamente debido a mis múltiples ocupaciones, estas oportunidades son cada vez más escasas–, lo bailo”.

IV

Sigamos un poco más a los sonidos del Mundial, acicateados por una fabulación de albañal. En medio del campeonato, *El Gráfico*, alineado con la dictadura, al igual que toda la editorial Atlántida, inventó una carta a su hija de la estrella del seleccionado holandés, Rudolf Krol. “Mamá me contó que los otros días lloraste mucho porque algunos amiguitos te dijeron cosas muy feas que pasaban en Argentina. Pero no es así. Es una mentirita infantil de ellos. Papá está muy bien. Aquí todo es tranquilidad y belleza. Esta no es la Copa del Mundo, sino la Copa de la Paz. No te asustes si ves algunas fotos de la concentración con soldaditos de verde al lado nuestro. Estos son nuestros amigos, nos cuidan y nos protegen... No tengas miedo, papá está bien, tiene tu muñeca y un batallón de soldaditos que lo cuida, que lo protege y que de sus fusiles disparan flores”.²⁸⁰

Más allá de lo que pudo haber sido un escándalo internacional, y del mismo hecho de que algunos jugadores del equipo que llegaría a la final se habían interesado por las Madres de Plaza de Mayo, la esquila espuria –esa “mentirita infantil”, como se inculcó a sí mismo el escritor fantasma– no dejaba de reconocer una verdad sobre “la concentración de soldaditos” a toda hora. Amenaza que Daniel Moyano había metaforizado en la citada *El vuelo del tigre*. La novela escrita durante el exilio centra la experiencia totalitaria en el imaginario Hualacato, un pueblito “perdido entre las montañas, el mar y las desgracias” que, recordamos, es ocupado por fuerzas represivas. La lucha se da también por el control de lo audible. En la casa de los Aballay se instala Nabu, impone rigores y penas a sus dueños. “¿O es que se han olvidado que esto es una guerra?”. La casa ocupada –¿huelga decirlo?– era para Moyano la misma Argentina que en junio de 1978 cimbraba al compás de la gran verbena bajo control.

²⁸⁰ *El Gráfico*, 13-06-78.

“Todo se interrumpió. Nosotros fuimos el único centro de un país detenido”, se le escapó a César Luis Menotti en *La fiesta de todos*. No como la París de entreguerras, homenajeada por Ernest Hemingway en *A Moveable Feast*, sino con algo de esa misma ciudad cuando estuvo en manos alemanas. Esta antinomia aparente entre fiesta y dominio militar fue diseccionada por el británico-brasileño Alan Riding en *The Show Went On. Cultural Life in Nazi-occupied Paris*. ¿Cómo responden los artistas ante la opresión? Riding comenzó a formularse la pregunta cuando en calidad de corresponsal extranjero cubría “los crueles regímenes militares latinoamericanos en los setenta y ochenta”. Las elites culturales de los países que visitaba “reaccionaron de formas muy diversas” frente a las dictaduras. “Unas veces optaron por pasar desapercibidas, otras dieron apoyo a la resistencia armada y otras protestaron desde el extranjero, pero solo en contadas ocasiones se vendieron a los dictadores”.²⁸¹ Al mudarse a París, en 1989, el tema encontró una nueva perspectiva. Se encontraba en la ciudad de los intelectuales “comprometidos” y el interrogante que traía de América Latina trató de ser respondido yendo hacia atrás. ¿Tenían el deber de proveer un liderazgo ético? ¿Trabajar durante la ocupación supone automáticamente un acto de colaboracionismo? *The Show Went On* fue escrito sin descuidar lo que dijo Anthony Eden, secretario del Foreign Office y número dos de Winston Churchill: “Si no ha pasado por los horrores de la ocupación por una potencia extranjera, usted no tiene derecho a pronunciarse sobre lo que hace un país que ha atravesado por todo eso”.²⁸² Riding, que era corresponsal de *The New York Times*, tuvo en cuenta a Brasil, Chile y los países centroamericanos como disparador de su trabajo sobre aquel París. Y algo más. “Efectivamente pensaba en Argentina porque había cubierto el Cordobazo, las primeras bombas y asesinatos, tenía amigos y entonces, al conocer al país, mi interés era mayor. Por lo demás, conocía bastantes exiliados argentinos en México”.²⁸³ Nosotros, en cambio, hacemos en estas páginas el recorrido inverso. De París a Buenos Aires, para pensar lo “ocupado”, el territorio y la subjetividad, modos de colonización durante esos días en los que, según *El Gráfico*, los “fusiles”, lisérgicamente, disparaban “flores”. Mientras, la música se plegaba o era conminada a diseminar la sensación de que *está todo bien, fíjense*: teatros llenos, conciertos, recitales, disquerías con sus novedades en

²⁸¹ Riding, Alan. *The Show Went On. Cultural Life in Nazi-occupied Paris*. Alfred A. Knopf. Random House. Nueva York. 2010. E-book, p. 8.

²⁸² Riding, Alan. *Ibid*, p. 9.

²⁸³ Conversación con el autor por mail.

las bateas, programas televisivos y radios. Los mundos del arte y el espectáculo –ese mosaico social con sus propias jerarquías, sistemas de valores, modelos de excelencia, creadores e intérpretes exitosos y desafortunados, amateurs y vocacionales– enfrentaron los condicionamientos e imposiciones de manera distinta en *la* ciudad mundialista, donde, como *verdaderamente* le relató a su falsa hija el falso Krol, existía a veces una presencia diurna y disuasiva de las armas y, además, estaba latente la posibilidad de una operación paramilitar.

De las 747 personas reconocidas como desaparecidas durante 1978, varias encontraron su calvario durante “la justa deportiva sin igual (la excepcionalidad también pasaba por ese lado). Alfredo Claudio Bardeggia fue secuestrado el 1° de junio, mientras Videla la inauguraba en River Plate. Lo mismo que Evelio Suárez, Mario Eugenio Pettigiani, Jorge Pedreira, Vicente Oscar Catalán, Jorge Leonardo Fraga, Carlos Andrés Malaggi, María Cristina Garolfi, Jesús María Ortíz y Celestino Omar Baztarrica. En cambio, a Alicia Cristina Amaya se la llevaron el 3 de junio, un día después del debut de Argentina ante Hungría, cuando desaparecieron Ramón Alberto Zárate y Ricardo Alfonso Freire. A Julián José Delgado se lo llevaron el 4, y el 5 a Fernando Rafael Santiago Díaz, Raúl Repetto y Raúl Pedro Olivera. Complementos y yuxtaposiciones entre el Estado clandestino y el facilitador del entretenimiento. Los nombres de las víctimas y de los animadores y artistas se acercan en este texto como la ciudad del escarnio se solapaba al divertimento panóptico. La cartelera musical de los diarios de junio es profusa:

4 de junio, Susana Rinaldi, Atilio Stampone, Hebraica Ciclo Musical, Piazzolla y su Quinteto, martes a sábado en el Auditorio Buenos Aires, Mozarteum, Teatro Coliseo, Rafael Orozco –Liszt, Albéniz, Beethoven, Chopin–, Jaime Torres, “De antiguas razas”, con escenografías de Berni, Cecilia Rossetto y las estrellas en El Candil, Enrique Villegas, la Banda Sinfónica en la Plaza San Martín, Spinetta, los Espacios Amados. Teatro Astral, 5, 12, 19 y 26 de junio. 21. 30, Héctor Zeoli, órgano, Basílica Santísimo Rosario, Lolita Torres en el teatro Estrellas...

El punto ciego está ahí. Lo miramos para tratar de comprender (y en el intento chocamos contra un núcleo irreductible: no será el único) cómo fue posible esa coexistencia de la normalidad y terror que la fiesta elevó al paroxismo. Dijo entonces *Clarín* el 26 de junio del 78: “Este deporte popular tenía la ventaja adicional de concentrar la atención

mundial permitiendo borrar a la vez imágenes falaces que se propalan en el exterior”. *Para Ti*, de Atlántida, incluiría pronto postales con fotografías sobre la vida cotidiana para que sus lectoras las enviaran al exterior. El remitente las recibiría con un mensaje ya impreso por la revista: “La guerra ya terminó en Argentina. Y hoy usted puede caminar con su familia a cualquier hora. Sean las ocho, las diez, las doce de la noche o las tres, cuatro o cinco de la mañana. Hay paz. Sí, vuélvalo a leer: PAZ”. Otra de las postales estaba cargada de reproche al eventual depositario. “Ustedes, muy lejos de nosotros, se atrevieron a juzgarnos. Escucharon a los delincuentes subversivos y les dieron su tribuna”.

Retornamos una vez más a París (a sabiendas de que es un modo de seguir en Buenos Aires y la cartelera de espectáculos de junio de 1978). La ocupación fue también consensuada con parte de los medios. El *Propaganda Abteilung* encontró escasa dificultad para controlarlos: muchos editores eran convencidos fascistas o estaban dispuestos a satisfacer a los ocupantes.²⁸⁴ En vísperas de la caída de la ciudad, el periodista suizo Edmond Dubois, citado por Riding, reportó que su noche parecía imperturbable a los acontecimientos que se veían venir: funcionaban 105 cines, 25 teatros, 14 *music halls* y 21 cabarets. La ocupación se impuso casi silenciosamente. La ciudad había perdido el 60% de sus habitantes y, aparte de los vehículos alemanes, sus calles estaban vacías. Las tropas tomaron posiciones frente a los ministerios y los edificios del Ejército, mientras los altos oficiales se instalaban en los mejores hoteles. Francia tuvo su Henri Philippe Petain y a Charles de Gaulle. El primero, mariscal y héroe de Verdún, se rindió ante la superioridad militar y el abatimiento emocional. “La derrota fue el resultado de nuestra laxitud”, comunicó por radio al país y se fue a la mencionada Vichy, en la región central, a establecer un gobierno títere de los nazis. El lema “Libertad, igualdad y fraternidad” cedió su peso a “Trabajo, familia, patria”. De Gaulle, por su parte, huyó a Inglaterra a preparar la resistencia.

Frente a la derrota y la ocupación, los franceses respondieron sucesivamente con angustia, desesperación, resignación y acomodo. Salvo aquellos escritores fascistas que aplaudieron la victoria nazi, la mayoría de los artistas y escritores erigieron inicialmente al mariscal Petain como protector. Sintiendo impotentes, adoptaron el *attentisme* (esperar y ver), una postura que les permitió continuar con sus vidas (escribir, pintar, actuar, enseñar,

²⁸⁴ Riding, Alan. *Ibid*, p. 36.

hacer música) mientras aguardaban ser salvados por alguna fuerza, presumiblemente Estados Unidos. Hubo algunos, como el compositor Darius Milhaud, que abandonaron rápidamente Francia. Jean Paul Sartre diría que durante la ocupación había dos opciones: colaborar o resistir. “En verdad, las opciones –y dilemas– enfrenados por los artistas fueron mucho más variados, como el mismo Sartre lo demostró”. Los alemanes estaban seguros de enfrentar pocos problemas si los parisinos se mantenían entretenidos. Su prioridad fue entonces simplemente dejar que sientan que la vida de esa ciudad en parte deshabitada fuera igual que antes (una fiesta). El nuevo gobierno de Vichy retuvo la responsabilidad de las instituciones culturales nacionales y no se demoró en mostrar que, a pesar de haber sido aplastada militarmente, Francia mantenía su poderío cultural. Para Goebbels, la colaboración en ese frente significaba impresionar a los artistas e intelectuales franceses con la eterna gloria alemana y los logros del Tercer Reich. ¿Podría haber sido diferente la vida nocturna parisina? Esta fue, por supuesto, la que los alemanes decidieron que fuera. La ciudad de noche no planteaba una amenaza política ni a la seguridad de los ocupantes. Pero, también, los parisinos querían esa vida que constituía su identidad y ofrecía trabajos a centenares de actores, cantores, bailarines, músicos y *strippers*, además de costureras, peleteros, cocineros y camareros. Por otra parte, no sentían responsabilidad por el desastre y tampoco tenían poder para remediarlo. El espectáculo de la despreocupación nunca cesó de sorprender a visitantes de las provincias o agentes gaullistas en misión secreta desde Londres. Para muchos, esta fue sin embargo una manera de demostrarse a ellos mismos –y quizá también a los alemanes– que no todo estaba perdido.²⁸⁵

Dicho esto, ¿podría haber sido diferente la vida nocturna de Buenos Aires? ¿Hasta qué punto podemos establecer semejanzas y diferencias entre dos tiempos, dos dramas y dos ciudades? ¿En qué medida solo cambian nombres y escenarios? La lectura de los suplementos de espectáculos nos ofrece al menos una ventana para mirar el *acompañamiento* musical de la fiesta:

Walter Yonsky, la Filarmónica en el Teatro Colón con el *Concierto para orquesta* de Béla Bartók, la Sinfónica con el *Concierto en sol* de Maurice Ravel, en el Teatro Cervantes, Rodolfo Mederos y Generación Cero en el Teatro de la Cortada, *De cuplés y cupletistas*, teatro San Telmo, Les Luthiers, *Mastropiero que nunca*, Teatro Coliseo, Mozarteum, filial

²⁸⁵ Riding, Alan. *Ibid*, p. 88.

San Isidro, Mozart, Beethoven, Stravinsky, Club de Jazz, Teatro de la Ribera, Carlos Keservan y su Grupo de Música Popular Contemporánea, Pedrito Rico y los Gavilanes (Riobamba 280), Gerry Mulligan (teatro Coliseo), Teatro Colón, Otelo, Eugenia Castro e Irma Urteaga –Lully, Mozart y Schumann–, Baby López Furst, Jazz & Pop...

Sabemos, claro, que los diarios no hablaron de Gerardo Adolfo Barone (“cayó” el 7 de junio), ni de Luis Alfredo Alegre y Juan Mateo Nieto, secuestrados el 8; Héctor Orando Giordano, el 9; Verónica Freier y Sergio León Kacs, dos días más tarde; Verónica Freier, Eduardo Rubén Lugo y Mónica Graciela Gómez, el 13; Roberto Ignacio Gaitán el día 14, cuando jugaron Argentina y Brasil en las semifinales; Irma Ana Nesich, el 15; Hugo Julián Luna, el 17, en las vísperas de Argentina-Polonia; Delia Norma Sibantos, el 19; Carlos Antonio Pacino Baldin, Margarita Ortiz, Carlos Antonio Pacino, Juan Carlos Lukaszuk, Toribio Patiño y Roberto Zaldarriaga, el 20, lo mismo que María Alejandra De Pablo, Luciana Solís, María Alejandra... Tendemos a separar lo que sucedía a la vez según sus propias reglas (las del arte, el entretenimiento y la contrainsurgencia) y formaba parte de la amalgama costumbrista.

¿Y él? Él –ese que, se ha dicho, se presenta como *nosotros*– abandona en este tramo el distanciamiento y la confianza en la objetividad documental: quiere desviarse brevemente de su objeto, ir más allá de la investigación en curso, *ser* un memorialista menor y hacer del breve pasaje introspectivo un pasadizo que le permita desentrañar mejor lo que sigue, y es ahí que apela a un recuerdo surgido por gracia del mismo acto de escribir. Estudiaba francés, con una profesora particular. Era de familia austríaca y lo recibía amablemente todas las semanas en un amplio despacho de su casa de la avenida Triunvirato, en el barrio de Villa Urquiza. Cada uno, la maestra y el alumno, de quince años, se sentaban separados por una larga mesa. El salón se cerraba con una puerta corrediza. A veces era abierta por su marido (un gran melómano, poseedor de una amplia discoteca: mucho Beethoven y Bach, Schubert y Brahms). Vestía sobriamente. Un detalle llamaba su atención. El cabello. Su corte al ras. Pero ese ascetismo capilar nunca lo habría llevado a la sospecha, menos a la sorprendente evidencia que lo empujó, visceralmente, a abandonar esas clases para siempre. Porque una tarde, él, que sería *este* autor, entró a la casa como cualquier otra semana, pero la anfitriona cometió un desliz, se olvidó de quitar de una de las paredes de la sala un estandarte que era más que decorativo, era una bandera con la esvástica, bandera que él, al

salir, trató de olvidar, y de hecho olvidó por dos años, porque dejó el francés, lo cambió por el estudio de la música y las salidas al cine, incluso durante el Mundial, hasta que, después de ver *El huevo de la serpiente*, de Ingmar Bergman, esas esvásticas volvieron en 1978 a presentarse como algo que estaba más allá de la ficción.

Ese malestar, soterrado tanto tiempo y sin explicaciones convincentes, es recuperado cuatro décadas después para estas páginas. La insignia nazi que engalanaba una casa cercana es el que lo/nos conduce a otras banderas iguales, ya no guardadas sino a la vista, las que flamearon en París entre el 22 de junio de 1940 y el 24 de agosto de 1944, período durante el cual se verificó, según Karine Le Bail, un “extraordinario crecimiento de las prácticas culturales”.²⁸⁶ Un *florecer* que también sería exhibido en postales de *Para Ti* a modo de victoria de la dictadura argentina frente a las denuncias internacionales. No en vano, una de ellas presentaba a ese teatro de multitudes que cantó y “salió a la calle a decir lo que sus corazones gritaban” después de ganarle a Holanda.

París no tuvo ruidosas escenas de masas como la de Buenos Aires. En cuanto al teatro tradicional, aquel regido por la cuarta pared, a la italiana, con sus telones y butacas, sus luces y tramoyas, ese teatro, repetimos, alcanzó una inmensa popularidad durante la ocupación.²⁸⁷ Se vieron 400 producciones, incluyendo nuevas obras de Albert Camus, Sartre, Jean Cocteau (el blanco preferido de los fascistas) y Jean Anouilh.²⁸⁸ Esos años serían a su vez recordados como una edad de oro del cine francés: 220 películas hechas. La declaración de guerra había suspendido el festival de Cannes. Sin embargo, se reanudó de inmediato. El mercado del arte y la alta costura también revivieron. El Louvre fue reabierto. En el mundo de los libros, los nazis parecieron inspirarse más en la ideología que en la codicia. Pero aquí también pronto encontraron colaboradores disponibles. Varias editoriales fueron *arianizadas* y renombradas. Otras, como Gallimard, reconocieron de inmediato los riesgos de ser excluidas y negociaron con el invasor.

Pero es la música especialmente lo que nos interesa. Para Le Bail sus lugares y escenas se distinguen de otros espacios de la ocupación –calles, subtes, cafés– y ofrecen “un punto de entrada privilegiado” para observar a la población vencida y mezclada con los

²⁸⁶ Le Bail, Karine. *Ibid*, p. 20.

²⁸⁷ Las ganancias del sector aumentaron un 163% entre 1941 y 1943. La mayoría de las producciones eran, básicamente, dramas históricos, comedias, farsas de alcoba. Riding, Alan. *Ibid*, p. 181.

²⁸⁸ Glass, Charles. *Americans in Paris. Life and Death Under Occupation*. The Penguin Press. Nueva York. 2010, p. 268.

vencedores”.²⁸⁹ Music halls, cabarets, night clubs y burdeles. Los parisinos disfrutaban de estos entornos sin la mirada de los alemanes. La razón, dice Riding, es simple: los cómicos y *chansonnières* recurrían por lo general a un argot y el doble sentido que los ocupantes no entendían. Mistinguett y Maurice Chevalier se presentaron en Le Casino. “Mi trabajo real es cantar, no importa lo que suceda”, dijo Edith Piaf en 1940. Atrajo multitudes durante sus giras y actuaciones en el ABC, Le Bobino, Les Folies Bergère, Le Moulin Rouge y la Sala Pleyel, un mes antes de que la ciudad fuera liberada. Naturalmente, había alemanes entre su audiencia. Otro de los sorprendentes protagonistas de la noche era el zíngaro Django Reinhardt. El fabuloso guitarrista belga evitó ser confinado a un campo de concentración como cientos de miles de gitanos. Aun a pesar del rechazo nazi al jazz por considerarlo música “degenerada”, su popularidad no menguó en el Hot Club. La Ópera de París reabrió sus puertas el 24 de agosto de 1940 ante una audiencia llena de oficiales alemanes con sus uniformes. Se vio *La condena de Fausto*, de Berlioz, como si nada hubiera ocurrido: estaba en cartel antes de la entrada de los nazis. La sala había sido previamente visitada por Hitler en compañía de Albert Speer y el escultor Arno Breker. La ópera, en tanto, ofrecía funciones miércoles y sábados por la tarde. También retornó a los escenarios la compañía de ballet, bajo la dirección de Serge Lifar, el bailarín que había descubierto Serguei Diaghliev. La naturaleza de la música instrumental les proveía un respiro único de la realidad. La suspensión del tiempo objetivo, cronológico, y del mismo oyente (*ocupado* por el discurso a-significante). Cuando las bandas militares alemanas o los coros actuaban a la hora del almuerzo en las escaleras de la Ópera, los transeúntes los rodeaban, no para aprobar la ocupación. Eran atraídos “por el magnetismo de la música”.²⁹⁰ Alemanes y colaboracionistas creían además en la reconciliación por el arte de los sonidos. Beethoven, Bach, Wagner se ponían al servicio de esa entente que, ante todo, suponía el triunfo de Europa. Para una delgada minoría de músicos, la batalla contra los alemanes se combatía principalmente en la misma arena musical.

En 1941, un periódico subterráneo, *L'Université Libre*, reconoció que era ilógico boicotear la música alemana, pero, al mismo tiempo, urgía a los músicos franceses a no traicionar sus propias raíces colaborando con el ocupante. Algunos lo hicieron. Otros no. El conductor Roger Désormière y la compositora Elsa Barraine decidieron formar un grupo

²⁸⁹ Le Bail, Karine. *Ibid*, p. 10.

²⁹⁰ Riding, Alan. *Ibid*, p. 114.

resistente ligado al Partido Comunista: lo llamaron Comité del Frente Nacional de la Música. Se le fueron uniendo algunas figuras como Arthur Honegger, Francis Poulenc, George Auric, la soprano Irene Joachim, el director del Conservatorio de París, Claude Delvincourt. En 1942 se publica el *Músico de hoy*, con el propósito de mantener viva la música prohibida. Se realizarían conciertos privados, ayudaría a los músicos cautivos en Alemania o quienes, por su condición de judíos, estaban escondidos. Para boicotear los eventos nazis, se cantaría *La Marsellesa* en presencia de los alemanes. Al arribar a París procedente de Lyon, en septiembre de 1943, Pierre Boulez tenía dieciocho años. No supo de las actividades del Frente Nacional de la Música hasta la liberación. Nunca sintió que la música alemana estuviera asfixiando a la francesa.

Dice Riding: “La dictadura argentina fue esencialmente un asunto interno aunque no aislado de la Guerra Fría. La ocupación alemana de Francia caía dentro de un contexto más amplio, europeo, hasta global. El régimen argentino no parecía permanente; la victoria alemana pretendía serlo. Lo que implica que en Francia, aun gente que no era pro-nazi, pudo acostumbrarse más fácilmente: si no era judío, comunista, masón, homosexual o inglés, y si no criticaba a los ocupantes, no tenía mayor problema”.²⁹¹ De otro lado, se muestra imposible la comparación entre el poderío material y logístico de la Wehrmacht, la Krigsmarine, las Waffen-SS, la misma Gestapo y su rama francesa, la Carlingue, y los militares y patotas argentinas, especialmente eficaces en el secuestro, el uso de la tortura y el asesinato de prisioneros esposados. Pero si aun así traemos a colación la experiencia histórica parisina es por aquello que puede decirnos sobre aquel junio de energías liberadas en Buenos Aires a través del canto, sin que cesaran los flujos de la represión.

No hacemos más que ahondar una línea abierta hace cuarenta años en la misma *ciudad luz* por Edgardo Cozarinsky con su película *La guerre d'un seul homme*. Cozarinsky realiza un perturbador entrelazado de los diarios de París de Ernst Jünger y los noticieros de la época de la ocupación en Francia. Una voz en off representa al escritor y oficial alemán. Es un habla desafectada, cansina y pesimista que se superpone o dialoga con los noticieros que se veían en los cines. Predominan parte de los mismos ritos cotidianos que describe Riding e incluso algunos más frívolos aunque no menos aterradores, como la alianza del mundo de la moda con los fabricantes del gas letal de los campos. Cozarinsky no edita ni manipula.

²⁹¹ Entrevista hecha por el autor por correo electrónico.

Permite a la época hablar su idioma intraducible. “Un gran diseñador ha tenido la idea de estos encantadores, originales sombreros, hechos de fibrana, un nuevo material sintético, el cual es también un éxito de la colaboración entre químicos de I.G. Farben y los ingeniosos diseñadores de París”. La película de Cozarisky, quien vivía en París desde principios de los setenta, es de 1981. “Pero la idea del film surgió en 1978. Efectivamente la dictadura estuvo presente en mi mente, aunque la dimensión del horror me era aún desconocida. La euforia ante el Mundial de fútbol, los conocidos que pasaban por París en pleno ‘deme dos’, los atisbos de una vida de espectáculos de éxito que transmitían los diarios hojeados en la oficina de Aerolíneas (no había Internet entonces), todo construía la imagen de una ‘normalidad’ de la que solo estarían excluidos una minoría de subversivos. En ese mismo año descubrí los diarios de Jünger y sentí inmediatamente un reflejo entre el París ocupado y el Buenos Aires de la dictadura. Mi intención no fue hacer un film sobre ese paralelo, pero el paralelo estuvo palpitando en mí durante todo el trabajo. Lo que me interesaba era recuperar la vida vivida en los márgenes de la Historia con mayúscula, con toda la ambigüedad (peligrosa sí, pero auténtica) que se dio y se da no solo en ese período y en ese lugar. La gente sigue enamorándose y procreando y busca distracción y no mira dónde puede surgir algo que le incomode”.²⁹²

Los ritmos de la cacería y la noche musical parecen diacrónicos. Una garra se llevó el día 21 a Alicia Estela Segarra. A Laura Beatriz Segarra y Mirta Graciela Gómez, las secuestraron el 22; a María Segunda Casado, Carlos María Mendoza, Pablo Torres y Pedro Arturo Frías, el 23; a Guillermo Marcelo Möller y Silvia Mónica Paolucci, el 24, mientras que a Héctor Atilio Arroyo, Juan Pedro Ivaldi, Juan Hipólito Pidutti, Miguel Ángel Porta, José Eduardo Vidal y Raúl Alberto Ávila, el 26, a pocas horas de terminar los festejos por la obtención del título ante los holandeses... La música texturaba el velo de lo presuntamente igual a sí mismo entre la aprobación, el apego profesional, la sinergia del mercado y los malestares intersticiales...

¡Cena, baile y Show!, Alvear Palace Hotel; Baile Charleston y cene con canilla libre (Concepción Arenal 1601, altura Libertador al 4400); Llegó la noche brasileña con Ipiranga (Córdoba 858); Sinfónica Nacional (César Frank); Orquesta Juvenil de Radio Nacional (Beethoven, Mozart, Piazzolla); Música de la familia Bach, Auditorio Belgrano, Mario

²⁹² Conversación por mail con el autor, 04-12-2017.

Videla al órgano; Musicando, Teatro de la Cortada; Dino Saluzzi, Jazz & Pop; Amati Ensemble Berlín, Teatro Coliseo (Mozart, Schubert); Beatriz Pedrini al piano (Chopin, Debussy) en el auditorio de Radio Municipal; Tango por el mundo (Leopoldo Federico) en el Teatro Alvear; Compañía de folklore de Ariel Ramírez; Lidia Negri presenta su disco América con obras de Gershwin en el Colegio de Graduados de Ciencias Económicas; el Recorder Ensemble del Collegium Musicum; Jorge Navarro Trío en Jazz & Pop; Negro Spirituals en la Sala Moliere; Porteña Jazz Band en el Café Estudio; el conjunto de cámara Concertino con su “Barroco sin corbata” en el Centro de las Artes y la Música; La nueva canción, en el Teatro de la Cortada; la Sinfónica (Britten, Stravinsky); Bruno Gelber en el Teatro Colón; La pasión de Buster Keaton, de Gerardo Gandini, en el Instituto Goethe; La noche de Troilo (Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Ernesto Baffa); Andrés Borinsky en el Club de Jazz; la Sinfónica con obras de Zoltan Kodaly; M.I.A, en el Teatro Lassalle; Cristóbal Colón, farsa musical, en el Payró; la mezzo-soprano rusa Irina Bogachova en el Colón; Santiago Giacobbe en Jazz & Pop; Mercedes Sosa con su espectáculo “De regreso” en el Lassalle; Luis Mucillo toca la Sonata Concord de Charles Ives en el Collegium Musicum; Héctor Bisignari en la Sala Sarmiento (jazz)...

Aproximar las dos dimensiones –el esparcimiento y la venganza– puede suponer una trasgresión analítica. El solo efecto visual de esa articulación sobre el papel o la pantalla es aquello sobre lo que la dictadura no ha permitido acercarse.

La Banda Policial; Festival Bach 1978 en el Auditorio Belgrano; los Niños Cantores de Santa María de los Ángeles en la parroquia Sagrada Familia; Música del Virreinato del Río de la Plata en la Iglesia Evangélica Alemana; el International String Quartet en el ciclo del Mozarteum del Teatro Coliseo (Brahms, Hindemith); Jazz en la Ribera; Trío Lucerna (Haydn) en el Teatro Ópera...

¿Esto puede ser apenas un listado de ofertas recreativas, presuntamente alejadas del vértice punitivo, listado que elimina matices, incidencias? ¿Esa acumulación de situaciones, repertorios, no reclama también ser desbrozada y separar del *continuum* sonoro inercial aquellos intentos de discutir, aunque sea como un murmullo, el estatuto de lo corriente y ordinario?

Valores argentinos: Clara y Claudia Gaivoronsky (Mozart) en el Centro Cultural San Martín; Rodolfo Firkunsky (Schubert, Teatro Coliseo); José Ángel Trelles, José Basso en

Caño 14; Osvaldo Pugliese en el Liceo; Iva Zanichi en el Bauen; Horacio Salgán-Osvaldo De Lío, Concierto a bordo en el Buque Ciudad-Colonia; Pipo Pescador en el Astral; Supershow Argentina 78 en el Luna Park (Sexteto Tango, Cacho Tirao, Rosana Falasca)...

Pocos días después de finalizado el Mundial se estrenó en el Instituto Goethe *La pasión de Buster Keaton*, una obra de Gerardo Gandini para cantantes-actores, siete músicos en escena, títeres, orquesta de jazz y cinta magnetofónica. El melodrama, como prefirió denominarlo su autor, había sido encargado por la Municipalidad en 1971 y nunca había podido realizarse. Incluía además de los momentos instrumentales citas de *Alice in en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, un poema de Paul Éluard, otro de Rafael Alberti —*Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca*—, así como extractos del libreto de *Orfeo*, la ópera de Christoph Willibald von Gluck. “Seiscientas personas quedaron sin entrar en el Auditorio Goethe en las dos primeras representaciones”, se sorprendió Víctor Bouilly, de *La Opinión*. “Lo que parecía ser un experimento para iniciados en misterios de laboratorios de música contemporánea se transformó en un éxito extraordinario. Enrique Villegas, sentado por casualidad junto al cronista, festejaba con abierto regocijo un fragmento a la Mozart (dirigido por Buster Keaton), interrumpido por frases en estilo contemporáneo (dirigido por un espíritu maligno). Las marionetas, en manos de sus conductores, representan una situación de Orfeo y Euridice... En la pantalla, el verdadero Buster Keaton llama a su novia. Músicos-actores se espantan, se reúnen en conciliábulos, celebran rítmicos ritos con cinco metrónomos a la vez, a velocidades distintas. Cae una escalera, un pianista toca con los dedos en las cuerdas. Con un aspecto tradicionalmente diabólico, un flautista serpentea terribles amenazas entre los personajes. Y sin embargo, no es el caos ni hay nada gratuito en el trabajo de Gandini... es una atmósfera surrealista”.²⁹³

Al crítico le resultó “difícil determinar intenciones”. Reconoce que algo se le escapa. “¿Estás o no estás? / Abeto, ¿dónde está?/ Aliso, ¿dónde está?/ Pinsapo, ¿dónde está?/ ¿Georgina pasó por aquí?... Hasta los grillos se apiadan de mí/ y me acompaña en mi dolor la garrapata”. El poema de Alberti, puesto en relación con otras búsquedas (la de Alicia que corre detrás del conejo, Orfeo que desciende a los infiernos para recuperar a su amada, la película original de Keaton, *Go West*, con su travesía incierta como trasfondo) no arroja en

²⁹³ *La Opinión*, 01-7-78.

principio ninguna clave política. Alguien, en silencio, como ocurrió con *Las moscas* en París bajo la ocupación, pudo tal vez inclinarse a razonar que Gandini estaba haciendo algo más que una “sátira, grotesco, drama existencial, entretelado filosófico de búsquedas humanas”, como la llamó *La Opinión*. Si eso no fue así, si es un desatino extraer desde el presente lo no dicho de lo dicho (atribuirle a una obra compuesta en 1971, convertida en *objet trouvé* siete años más tarde, intenciones no contempladas), se trataría apenas de una notable casualidad que el mismo compositor sea el autor catorce años más tarde de la música de otra ópera de cámara en la que Eurídice es una desaparecida.

V

En 1977 se editó en la Argentina *Zoot Allures*, de Frank Zappa. El tercer tema de ese disco se titula *The Torture Never Stops*. La lógica de la censura y la interdicción lo pasó por alto. Quizá porque el inglés no era corriente por esos años, o porque un artista del calibre de Zappa era sencillamente desconocido por los diseñadores de las “listas negras”, solo interesados en evitar la propagación de las canciones consideradas “de protesta” u ofensivas para una familia católica, apostólica y romana. O tal vez era todo más sencillo y *Zoot Allures* se filtró en el mercado por ejercicio de la impericia. Lo cierto es que la canción podía describir lo que ocurría en la Argentina: “Las moscas son verdes y zumbonas en este calabozo de la desesperación/ los presos se quejan, se mean en la ropa y se rascan su pelo enredado/ una pequeña luz entra por una ventana a 100 yardas a la distancia/ Es todo lo que llegan a conocer acerca de un día normal de vida/ y huele tan mal que hasta las piedras se asfixian/ y lloran lágrimas verdosas/ en la sala donde está funcionando la máquina gigante para el fuego/ y la tortura nunca se detiene/ la tortura (grito) nunca se detiene”. La canción, de casi diez minutos, era otra muestra de la mordacidad de Zappa, en la que se mezclaba su despiadada crítica de la sociedad norteamericana con modos de comentar otras músicas, en este caso un tema de diecisiete minutos de Donna Summer, *Love to Love You, Baby*, que hacía furor en Buenos Aires. Allí donde Summer impostaba orgasmos, Zappa deserotizaba la señal gutural. *The Torture Never Stops*” nunca sonó en las radios, entre otras razones por

su duración. Sonó, sí, en esos mundos privatizados de la recepción. El disco circuló en el mundo del trueque o la compraventa de usados en el Parque Centenario.

Pero, ¿qué sentido podía darse a aquel trasiego, casi cifrado, lateral? Las palabras que usa Zappa podrían haber sido las de una crónica de ANCLA o un informe remitido por la Embajada de los Estados Unidos al gobierno de James Carter, cuyas fricciones con la dictadura por el tema de los derechos humanos estaban desde enero de 1977 a la orden del día: “Lodo y podredumbre, ratas, mocos y vómitos en el suelo/ cincuenta horribles soldados sostienen sus lanzas junto a la puerta de hierro/ cuchillos, pistolas y demás herramientas para causar el dolor/ y un enano siniestro, con un balde y un trapo de piso/ donde la sangre se cuele por el desagüe/ y huele tan mal que hasta las piedras se asfixian/ y lloran lágrimas verdosas/ en la sala donde está funcionando la máquina gigante para el fuego/ y la tortura nunca se detiene/ la tortura (grito) nunca se detiene”.

Si algo definía a la situación argentina era por eso: la intemporalidad del tormento. Y así se lo hizo saber Patricia Derian a Massera. “Cero” o “Negro”, como también le decían al almirante en la ESMA, escuchó a los prisioneros escuchar su propio calvario. “Ninguno de quienes lo rodeaban debía poder sentirse inocente: él quería tener la seguridad de que todos los que se sentaran a su mesa en calidad de íntimos tuvieran las manos manchadas de sangre y no pudieran lavárselas. El crimen debía ser de todos”.²⁹⁴ La secretaria para Derechos Humanos y Asuntos Humanitarios de James Carter fue recibida por Massera en la misma ESMA el 10 de agosto de 1977. Durante el Juicio a las Juntas reveló el escalofriante diálogo: “Comencé la reunión repitiendo lo que era de alguna manera mi introducción, que era explicar cuál era el interés de mi país en la Argentina, cuáles eran nuestros objetivos y las dificultades que planteaban los derechos humanos para las buenas relaciones de nuestros países. Ha pasado mucho tiempo y no recuerdo totalmente la conversación, pero hay, sí, algunos tramos que han quedado grabados en mi memoria; estaba hablando sobre las torturas. El almirante Massera dijo entonces que la Armada no torturaba a nadie, que eran el Ejército y la Fuerza Aérea los que lo hacían; yo le dije que nosotros teníamos cientos de informes de personas torturadas por oficiales navales y que inclusive algunos de esos informes provenían de gente dentro de la Armada y en otros casos de gente del Ejército y la Fuerza Aérea. Él negó que tuviera ninguna participación en torturas y me habló de los

²⁹⁴ Uriarte, Claudio. *Ibid*, p. 137.

esfuerzos que había hecho en favor de líderes sindicales que estaban detenidos a bordo de un barco anclado frente a la costa. Los esfuerzos que había realizado por mejorar su suerte; se había puesto en contacto con sus familiares y otras gestiones”. Derian debió representarse la rutina del aniquilamiento. Escucharla internamente. En escasos segundos, el dispositivo vibracional pudo haber pasado por su mente: un magma de gritos, música a todo volumen, ruido de cadenas, de automóviles, disparos, de despegue de aviones, de puertas que se abren y cierran. Derian no se amilanó: “Volví a llevar la discusión al tema de las torturas y le dije que había visto un esquema rudimentario del piso que estaba justamente debajo de aquel donde nos encontrábamos y le dije: ‘Es posible que mientras nosotros estamos hablando, en el piso de abajo se esté torturando a alguien’; entonces sucedió lo que realmente fue asombroso: él me sonrió con una enorme sonrisa, hizo el gesto de lavarse las manos y me dijo: ‘Usted recuerda lo que pasó con Poncio Pilatos’”.

Al igual que en *Tosca*, Derian no puede *ver*. A diferencia de lo que ocurre en la ópera, tampoco pudo escuchar lo que *sabía* de la ESMA y otros CDD. *Tosca*, la cual se ha mencionado previamente, se puso en escena en el Colón el 18 de julio de 1978. Nueve días antes, la Junta Militar a pleno ocupó el palco de honor del Colón durante la gala por el 162° aniversario de la Declaración de la Independencia. A los jerarcas los recibieron con un ballet, escenas de *Romeo y Julieta*, con música de Piotr Ilich Chaikovski, y *El combate*, una obra de Raffaello de Banfield y William Dollar estrenada en París en 1949, y que representa una escena bélica de las Cruzadas cristianas. Nada podía halagar mejor a los nuevos cruzados, los herederos de Tancredo de Galilea, el liberador de Jerusalén.²⁹⁵ Fueron al teatro vestidos con sus mejores uniformes. Un momento de solaz para olvidarse de la secretaria de Derechos Humanos, en el centro de las disputas con los Estados Unidos.

Si los combates y la violencia aparecían hasta en el más inocuo ballet, qué se podía esperar de *Tosca*. El libreto, escrito por Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, ha sido desde la propia confección motivo de controversias. La ópera se basa en un episodio histórico desencadenado con la victoria de Napoleón en la batalla de Marengo, el 14 de junio de 1800. El ejército napoleónico abandona Roma con rumbo a Egipto y su ausencia es aprovechada por los austríacos y los realistas. Se disuelven las repúblicas y sus partidarios son ferozmente perseguidos. Después de declararse emperador, Napoleón inicia una nueva

²⁹⁵ Además de liderar la Primera Cruzada (1096) se convirtió en príncipe de Galilea y regente del Principado de Antioquía.

campaña en Italia. Las primeras noticias que llegan a Roma dan por triunfadores a los austríacos. Pocas horas después se conoce el verdadero resultado de la batalla. El conflicto entre los defensores del ideario de la Revolución Francesa y los realistas toma cuerpo en la cacería de Angelotti y Cavaradossi, el novio de Tosca, por parte del jefe policial Scarpia. “Ubicada en lugares y tiempos reales, es probablemente la ópera que Puccini más escrupulosamente investigó a fin de garantizar la exactitud histórica”.²⁹⁶ Puccini se basó en *La toska*, de Victorien Sardou, que había visto en 1889 y 1895. Sus libretistas fueron desde el principio reacios a adaptar dichos materiales. Giacosa expresó sus reservas al respecto a Giulio Ricordi ya en 1896: “Estoy profundamente convencido de que no es un buen tema para tratamiento de ópera”. Más allá de la primacía agotadora de los duetos a lo largo de la obra, estaba claro el tema de la tortura. Una de las tantas querellas entre Puccini y los libretistas tuvo que ver precisamente con esa escena. El compositor encontró inaceptable acaramelar la verosimilitud. Desde su estreno, *Tosca* fue recibida con hostilidad por la prensa italiana. La tarde del 14 de enero de 1900 se propagó un estado de ánimo más bien nervioso sobre el teatro cuando la orquesta tuvo que ser silenciada por el director, después de solo unos pocos compases. El miedo a la explosión de una bomba había provocado disturbios en la sala. El ambiente en el teatro era ya aprensivo debido a una reciente serie de manifestaciones políticas en Roma. Para los críticos, la ópera combinaba lo erótico y lo político de manera depravada. Tosca y Scarpia, se dijo, son personajes creados “por una imaginación enferma en un momento de aberración estética”.²⁹⁷

Se objetó la obsesión de Puccini con el sufrimiento físico como si fuera puramente un efecto sensacional. El momento en que llega Cavaradossi y muestra sus extremidades sangrantes fue intolerable para el público. El lenguaje musical, alegaron los impugnadores, no se convierte en sublime con el dolor y el heroísmo de la víctima de la tortura. Ese episodio era precisamente el que no llegaba a conmover a la audiencia. Otros pensaban que el grito de victoria de Cavaradossi frente al tormento era dramáticamente implausible. La recepción inicial nunca pudo separarse de su contexto. La Italia de 1900 estaba llena de contradicciones sociales. Y parte de esa insatisfacción se materializó en el asesinato de

²⁹⁶ Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge. 2007, p. 69.

²⁹⁷ Wilson, Alexandra. *Ibid*, p. 76.

Humberto I de Saboya, el 29 de julio de 1900. Su reinado se había caracterizado por una fuerte hostilidad a los sindicatos que se organizaban en el norte.²⁹⁸

Nos hemos detenido en estos detalles para tratar de establecer un punto de contacto entre ese pasado, las polémicas sobre la ópera, y la insólita circunstancia de la *Tosca* tres semanas después de finalizado el Mundial como parte del Gran Abono del Colón. El acto II de la ópera es considerado uno de los más crueles del repertorio lírico. Imaginemos, por un instante, al público. No hay subtítulos. Por lo general, los melómanos llevaban sus libretos o los conocían con precisión. Por eso se concentraron en lo que ocurría sobre el escenario. Cavaradossi ha sido arrestado y lo conducen a la cámara de castigo. Scarpia instruye al verdugo Roberti que use “la forma habitual de la tortura. Después... como he pedido”.

Desde este punto en adelante, la tensión dramática toma una curva constante que terminará en el asesinato de Scarpia en manos de Tosca. La atmósfera de la escena siguiente transcurre en medio de una sombría pieza en Sol menor que preludia los primeros intercambios entre Scarpia y Tosca. El jefe policial se empeña en saber dónde se esconde Angelotti y planea una doble tortura: mental para Tosca y física para su amante Cavaradossi. Scarpia simula una camaradería imposible. “Sentémonos abajo”, le dice a Tosca, “a hablar como buenos amigos. No hay necesidad de sentirse alarmado”. Ella todavía desconoce lo que está pasando en la sala contigua. Piensa que el interrogatorio al que la someten es inútil. “¿Debe uno mentir con el fin de satisfacerte?”. “No –le responde Scarpia–, pero la verdad podría acortar una muy dolorosa hora de Cavaradossi”. Es en estas palabras que el *Tema de la tortura*, como se lo conoce, hace su primera aparición de la mano de la orquesta. Una melodía que se despliega debajo del registro del Do central. Notas graves y largas que anticipan lo más siniestro. “¿Una hora dolorosa?”, se pregunta Tosca con total sorpresa. De inmediato intuye que algo horrible está ocurriendo detrás de la puerta que conduce a la otra habitación. Con el fin de romper su resistencia, Scarpia describe cómo a Cavaradossi, que está atado de manos y pies, se le ha colocado alrededor de su cabeza un anillo de púas. Ante cada negación, el metal penetra más profundamente su carne. De repente, Tosca escucha un gemido prolongado. Viene de la habitación cerrada. Dice que está lista para confesar si la tortura se detiene. Scarpia ordena un alto. Pero

²⁹⁸ El anarquista italoamericano Gaetano Bresci justificó en Monza el atentado que puso fin a la vida del monarca como un acto de venganza por los 300 obreros víctimas de la masacre de Bava-Beccaris, en Milán, 12 años antes.

Cavaradossi llama a su amada a callarse, a no *cantar*. “Desdeño el dolor”, canta el prisionero. Vuelve el suplicio. Sobre un acorde en Re menor con novena, Tosca increpa a Scarpia: “Usted, monstruo, lo está torturando, causándole la muerte”. Él, el autor, quisiera figurarse que el público del Colón, que conoce cada instancia de la ópera, se siente tomado por el drama y maldice por dentro a ese Scarpia que jugaba su carta de triunfo. El policía le dice a Tosca con ironía cruel que ella estaba siendo más trágica que en el teatro, e instruye que se abra la puerta para que pudiera escuchar con mayor detalle los gritos de agonía y dolor de Cavaradossi. El amante encuentra todavía fuerzas para resistir. “Te desafío”, canta, otra vez.

Nos aventuramos a conjeturar que en el palco o el paraíso del Gran Teatro de la calle Libertad alguien no puede contener la emoción ante tanto heroísmo. Desde el escenario, Scarpia responde con un llamado a intensificar el dolor y Tosca estalla en la que se considera la más dramática frase de la ópera: “Ah, ese horror, ese martirio”. Ha llegado a su límite y revela el escondite de Angelotti. Tosca quiere estar frente a Cavaradossi, que es traído inconsciente y cubierto de sangre. Ella corre hacia él, pero, horrorizada, cubre sus ojos: no quiere ver lo que se ha escuchado. Esta pequeña escena se acompaña de una versión aumentada del *Tema de la interrogación*. Cavaradossi le pregunta si ha revelado su secreto. “No, amore”, ella responde. Scarpia interviene con sarcasmo: “En el pozo en el jardín; Spoletta, vaya”. Totalmente consternado, Cavaradossi maldice a Tosca. La acusa de traidora por haber *cantado*. La escena se interrumpe con una novedad: Scarpia es informado de que Napoleón ha triunfado sobre el ejército austríaco. “Victoria”, canta Cavaradossi. Scarpia ordena que lo ejecuten. Tosca se siente perdida. El jefe de Policía le ofrece salvarlo si ella se entrega a sus deseos. A pesar de sus ruegos y lágrimas, cede y le exige un salvoconducto para que ambos abandonen Roma. Scarpia simula aceptar el pacto, deja que se vaya el cautivo y se acerca a su víctima. Tosca, que había tomado un cuchillo de la mesa, lo apuñala en el pecho, toma el salvoconducto y escapa. Sobre ese pecho del verdugo deja un crucifijo. Lo que sigue en la ópera pertenece a los desenlaces propios del género: hay muertes y malos entendidos.

¿Y qué se entendía mal entre el público? La recepción de *esa* ópera, *ese* mes y en el tercer año de la dictadura ha sido escuetamente documentada. “La figura del escenario fue (Matteo) Manuguerra, un barón Scarpia excelente; de muy buena sonoridad, con vibración

dramática. Se lució plenamente en una parte que es favorable para el despliegue de un actor-cantante”, escribió *La Nación*. Al crítico no le convenció el trabajo de Gilda Cruz-Romo como Tosca. “No son muy altas las cuotas de vuelo dramático, de límpida emoción o de refinamiento”. Aunque *La Nación* reconoce la “truculencia” de la historia no encuentra ninguna clave que trasgreda la convención interpretativa de una ópera. Tampoco ocurre con *La Opinión*, que desde el secuestro de Timerman estaba intervenida por el Ejército. El compositor y crítico Pompeyo Camps también destacó la capacidad que tuvo el barítono Manuguerra de imprimirle a Scarpia “la doble faceta del aristócrata sensual y sanguinario”. El trabajo “histriónico” de Cruz-Romo en el segundo acto había sido “admirable” pero “su voz naufraga en el mar de la orquesta”. De la puesta de Constantino Juri señaló: “Alcanza un perfecto equilibrio entre el realismo y el manejo de los símbolos”. Leída cuatro décadas después, la crítica parece cortada.

¿Qué dosis de verdad podía soportar un espectador en julio de 1978 cuando todavía no se conocían las demoledoras conclusiones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) sobre los desaparecidos, la tortura y las cárceles que comenzarían a modificar las condiciones de recepción? ¿Era posible escuchar y ver a *Tosca*, aun con todas las marcas políticas que traía desde su estreno, por fuera de las pretensiones de autonomía de la música o de los límites que impone la convención lírica, mientras la prensa eludía cualquier analogía con el presente y se empecinaba todavía en la opacidad noticiosa para referirse a la represión? ¿Había realmente pasadizos para encontrar un *afuera* del teatro? No tenemos manera de saber si aquella *Tosca* podía asociarse con la tortura y el terror reales o era apenas otra sonoridad anestésica.

Todo indica sin embargo que, en aquel julio, el *Tema de la tortura* en *Tosca* no era el “tema de la tortura” del que podía hablarse en ciertos círculos políticos. El *pozo* en donde se esconde Angelotti, el amigo de Cavaradossi, no conducía, por asociación, al Pozo de Banfield del Circuito Camps. Pero los nexos distaban de ser necesariamente arbitrarios. El efecto macabro que provoca recuperar estos hechos es sin lugar a dudas retroactivo. Vamos de este presente hacia atrás y la flecha del tiempo sigue su recorrido sin detenerse en las paradojas. La claridad del hoy es la opacidad del pasado. Pero si la puesta de *Tosca* u otras manifestaciones musicales abordadas solo dieran cuenta de un efecto de lectura posterior,

no pueden dejar de mencionarse al menos como posibilidades y documentos de una curiosa e insondable concomitancia.

“La República está tensa, así como las instituciones de la República están alertas para proteger, con todos los medios, a los que sobrevivieron a los caminos de muerte abiertos en su carne”, dijo Massera el mismo día de la función del Gran Abono durante uno de sus últimos actos como comandante en jefe de la Armada. Claudio Uriarte, el autor de su biografía no autorizada, lo comparó nada menos que con el déspota de la ópera, “salvo que Massera carecía de la épica trágica de Scarpia y, a diferencia de este, sería capaz de caer torpemente por una mujer, pero nunca en función de su amor”.²⁹⁹ Derian nunca se confundió sobre el almirante: “Él tenía mucha confianza en su poder de seducción, pero yo nunca le pude ver esa parte”. Se ha dicho que el almirante, amante del tango, estuvo en la función del Gran Abono del Colón el mismo día de su discurso frente al edificio Libertad. No hay registros periodísticos de su presencia, pero “Cero” habría sido capaz de sentarse en el palco oficial y hacer muecas de sapiencia. Algo sí es seguro, en caso de aceptar la conjetura: su mente estaba puesta en las urgencias del momento. En horas de la mañana el almirante había entregado distinciones “por hechos heroicos y acciones de mérito extraordinario” a oficiales y suboficiales que participaron de la represión.

La defensa irrestricta de lo actuado tenía lugar en medio de las fuertes denuncias de la prensa internacional, que la dictadura llamaba “campaña antiargentina” o “de desprestigio”, y las presiones de la Administración Carter para que la CIDH pudiera constatar en el país el alcance del terror estatal. El 8 de agosto de 1978 llegaría a Buenos Aires con ese propósito el secretario del Departamento de Estado, Cyrus Vance. Un día más tarde, Derian se presentó ante la Cámara de Representantes para rendir cuentas de su gestión. Cuando le preguntaron cuáles eran los motivos de las sanciones económicas contra la Argentina respondió: “No vemos nada que indique que haya una tendencia genuina a una mejora. El Gobierno continúa violando los derechos humanos básicos: hay tortura sistemática de presos políticos, ejecuciones sumarias... El conjunto de evidencias acumuladas es tan grande que discutir sobre ellas es una pérdida de tiempo”. *Clarín* no se demoró en responderle: “Los hechos demuestran que en la Argentina el avance de la subversión llegó a un punto en que fue preciso utilizar técnicas aptas para detenerla y luego derrotarla. Lo

²⁹⁹ Uriarte, Claudio. *Ibid*, p. 177.

contrario hubiera conducido a una irremisible disgregación”. Las declaraciones de “la señorita Derian” eran, en ese sentido, “una muestra clara de intromisión en los asuntos internos” que había sido “condignamente rechazada”.

Yéndose julio y con el mes la misma *Tosca*, se realizó en el Luna Park el Festival de la Genética Humana, un espectáculo benéfico para la fundación que presidía Alicia Raquel Hartridge de Videla, la esposa del dictador. Esa noche del 28, además de Gieco y Nito Mestre, entre otros, se presentó por primera vez Serú Girán. Parte del público los agredió lanzándoles pilas. El debut de Serú Girán en Obras Sanitarias, en noviembre de 1978, no fue mejor: tuvo una respuesta negativa de la prensa. Se desatendieron las señales de incomodidad política. *La Opinión* consideró que el uso del falsete era indicio de “voces hermafroditas”. *Expreso Imaginario* dedujo que no podían ser Charly, David Lebón, Pedro Aznar y Oscar Moro los que estaban sobre el escenario sino sus “dobles”, que habían sido “enviados por razones de seguridad”. Puras máscaras. De la canción *Autos, jets, aviones, barcos*, que forma parte del disco que se presentaba, y en la que se recordaba que “se está yendo todo el mundo”, la revista juvenil y contracultural destacaba tan solo su “polenta”. Los críticos se desconcertaron por una parodia de la músicaailable, anatema de los amantes del rock en todas sus variantes. “El cigarrillo que te acaban de encender/ es un ladrillo en la nuca vas a ver”, se canta en *Disco shock*.

Para Benjamin, “shock” quería decir otra cosa, que puede contribuir a sacar algunas conclusiones. Había visto volver enmudecidos a los hombres del frente de la Primera Guerra. Anulada la experiencia. El modo de producción del shock del campo de batalla se convirtió “en norma” de la vida moderna. Sostiene Susan Buck-Morrs que para desarrollar su idea Benjamin confió en un hallazgo específico de Freud. La conciencia –sostenía el vienés– es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos destructivos del exterior. Se bloquea la porosidad del “sistema estético de conciencia sensorial descentrado del sujeto clásico”. *Aisthithikos*, recuerda Buck-Morss, es la palabra griega antigua para aquello que se “percibe a través de la sensación”. El ámbito original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. En momentos de *alta tensión*, no solo en los campos de batalla, también en la fábrica, en la ciudad y en las relaciones interpersonales, se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos para proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del shock perceptual. “Su objetivo es

adormecer al organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico. En esta situación de ‘crisis en la percepción’ ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino devolverle la capacidad de oír”.³⁰⁰

La neurosis de guerra sobre la que había reflexionado Benjamin tuvo además una fuente sonora específica en donde radicaba el origen de la conmoción: el ruido de los bombardeos llevados a cabo por la artillería pesada que machacaba sin cesar las trincheras enemigas. En aquel julio de 1978, durante los festejos del Día de la Independencia, el desfile militar es presentado por el locutor como algo más que un paseo conmemorativo: la aspiración aural de la dictadura. La demostración de un poderío. “El sonido ambiente es la mejor síntesis de la emoción que despierta el paso de estos efectivos militares ante la numerosa concurrencia que se ha ubicado a lo largo de toda la avenida del Libertador”. La belleza del ruido de la maquinaria estatal. Lo que suena es *Avenida de las camelias*.

En el umbral del 79 y aún bajo los efectos anestésicos más residuales, Serú Girán ensayaba *Loco (No te sobra una moneda)*, pequeña crónica musical de alguien que quiere pasarse la vida escuchando rock y por eso mendiga dinero para poder pagar la entrada a un recital. “Esta noche toca Pappo, no me lo quiero perder”. Una canción menor siempre admitía un desvío, un sesgo oblicuo y, por lo tanto, un desafío al embotamiento causado por el terror por el solo hecho de denotarlo: “Tengo miedo de la ley/ un palazo en la nuca/ que me trague la tierra”.

³⁰⁰ Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires. Interzona. 2005, pp.183, 173, 190.

6. LA GRASA Y LA CIDH

Mil novecientos setenta y nueve es el año de la primera huelga contra la dictadura, el 27 de abril, bajo la dirección del Grupo de los 25. Y es, en especial, el año en que se empiezan a modificar las condiciones de enunciación que el Estado había impuesto. Un flujo de significados diferentes se filtrará a través de las rendijas abiertas a partir de la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Un disco puede dar cuenta de este punto de fisura. *La grasa de las capitales*, de Serú Girán, se presentó durante septiembre en un teatro en exacta coincidencia con las inspecciones de la CIDH a los campos, cárceles y cementerios, y las entrevistas con los familiares de desaparecidos y presos políticos. Clivaje musical (para García y los suyos se iniciaron años de ponderación) que entre otras cosas se impuso a través de una letrística diferente. *La grasa* tiene para la música un valor crítico y testimonial semejante a *Respiración artificial* y *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, las novelas de Ricardo Piglia y Jorge Asís, respectivamente. La equivalencia no se relaciona con hallazgos técnicos o procedimientos de elusión ni con la complejidad formal. Tampoco con cuestiones conceptuales (aunque sí con el juego de lo velado y aquello que podía rehuir al subterfugio). Por lo demás, la música de Serú *suen*a en la novela de Piglia y, a su modo, el disco *respira* el mismo aire que circula entre los espacios en blanco de ese texto esencial. La pulsión de una época.³⁰¹

“Trataremos de que el longplay sea más agresivo que el primero... Es preciso hacer algo que le llegue al público, sin hacer las canciones de Sui Generis. Se trata de hacer una música donde las letras hagan participar más a la gente”, le dijo García a *Pelo* en marzo de 1979.³⁰² “Llegada” y “participación”. Si esas posibilidades habían estado canceladas, ¿qué se necesitaba para volver a activarlas? ¿La “agresividad” prometida era solamente del orden sonoro (eliminar la orquesta melosa del primer disco, por ejemplo) o apuntaba al centro de la comunicación? Aun con las enormes limitaciones, empezaba a hablarse de otra manera. La precisión era un asunto político de primer orden. Ciertas demandas podían partir incluso

³⁰¹ Lo que Raymond Williams llama “structure of feeling” (estructura de sentimiento): los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente, y las relaciones que existen entre ellos. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península. Barcelona. 1988, pp. 151-155.

³⁰² *Pelo*, marzo de 1979.

del mismo sostén argumental del régimen. “Son preferibles cien fusilamientos a una desaparición, siempre y cuando los ajusticiados han incurrido en delitos punibles con la pena de muerte. Lo que no puede seguir aceptándose es el silencio”, escribió el 12 de diciembre de 1978 en *La Prensa* Manfred Schönfeld.³⁰³ Los reclamos que facilitaron la visita de la CIDH habilitaban ese tipo de peticiones. La dictadura se vio obligada a aceptar la presencia de la Comisión a regañadientes. Habían pesado las presiones internacionales, especialmente las de la secretaria de Derechos Humanos del Departamento de Estado norteamericano, Patricia Derian, y el mismo Congreso de los Estados Unidos, que a través de la enmienda Humphrey-Kennedy limitó la venta de armamento y ayuda exterior a la Argentina. Cuando Serú Girán preparaba su entrada al estudio de grabación, el general Roberto Viola aprovechó la efeméride institucional, el 29 de mayo, para lanzar uno de los últimos arrebatos jactanciosos del Proceso: “El Ejército puede decirle al país: hemos cumplido nuestra misión. Esa es su única y, creemos, suficiente explicación. El precio el país lo conoce y el Ejército también. Esta guerra, como todas, deja una secuela; tremendas heridas que el tiempo, y solamente el tiempo, puede restañar”.

Si estuviéramos en ese 79, si él, el autor que ha hablado de sí, volviera a observar el disco que sostuvo entre manos, lo primero que saltaría a la vista sería la tapa de *La grasa*. De esto se trata por ahora: revisar aquello que se pliega en el envoltorio. Nos adentraremos llevados por la imagen de la mercancía musical, la que solía invitar a la escucha o la completaba. Y en esa tapa hay algo fuera de foco –“las heridas”– aunque todo pareció ser tan evidente. Charly se ha arrogado la autoría de la idea. “Estaba podrido de todas esas revistas tipo *Gente*, que eran tan caretas. Habíamos compuesto ese disco para ir al choque directamente. Las canciones eran más pesadas, más contestatarias. Había que salir de la grasa, de la mediocridad. Era una época en que el rock todavía estaba en contra de la música comercial: era nosotros contra el mundo. Y la revista *Gente* era el enemigo”.³⁰⁴

³⁰³ Citado en Gutman, Daniel. *Somos derechos y humanos. La batalla de la dictadura y los medios contra el mundo y la reacción internacional frente a los desaparecidos*. Sudamericana. Buenos Aires. 2015, p. 284.

³⁰⁴ *Página/12*, 28-12-2008. Suplemento *Radar*.



Portada del disco La grasa de las capitales

Los Serú posaron frente al director de arte Rodolfo Bozzolo como si encarnaran personajes habituales de la revista que acompañó al Proceso con mayor entusiasmo conceptual y sin escatimar violencia simbólica. La analogía tipográfica de *Gente* invitaba a esa asociación. Cada integrante del grupo es motivo de un titular de *Grasa*. A la derecha de la falsa revista se lee “Descubrimos los dobles de Serú Girán”. El grupo ajustaba cuentas con una crítica adversa del *Expreso Imaginario* de 1978. La revista apócrifa se pregunta además quién era Charly. “¿Ídolo o qué?”, y con esos signos de interrogación le respondía a otra revista *real* de la contracultura y de efímera circulación, *Periscopio*. Todo parece una humorada. La querrela dentro de un campo pequeño. García está vestido de blanco. Deja ver que los bolsillos de su saco están saturados de dólares (a esas alturas, de fácil adquisición para la clase media que enfila hacia Miami). La cámara lo captura al momento de querer rociar algo con lo que se asemeja a un bidón de nafta. ¿Para incendiar qué? *Grasa* anuncia el romance de Pedro Aznar (un oficinista *nerd* en apuros al que se le escapan los papeles de su portafolio) con Olivia Neutron-Bomb (un remedo de la actriz de la película y el disco *Grease*, de 1978, que protagonizaba junto con John Travolta). Lebón, en tanto, es un *rugbier* esmirriado, la caricatura del fortachón de los clubes de San Isidro. “Se confiesa” al estilo de las revistas del corazón. Pero, entonces, sabemos, el acto de “confesar” iba más allá del repertorio de las celebridades. Lo más interesante de *Grasa* tiene que ver sin embargo con el personaje asignado al baterista Oscar Moro. Es un carnicero. En una mano tiene el cuchillo. En la otra, un serrucho. Su delantal está casi inmaculado, como si no quisiera presentar huellas de la faena ni sangre. Moro, *the butcher*, es presentado como “campeón mundial” y “un orgullo nacional”. Hay algo más que humor en esos encabezados

de suficiencia o engreimiento pecuario. Quizá sin proponérselo, esa tapa encierra precisamente lo que se estaba ocultando: la misma representación del “silencio” que Schönfeld pedía hacer estallar desde la prensa simpatizante antes que la CIDH tomara cartas en el asunto.

Las tapas de los discos dialogan entre sí, como lo hacen sus canciones o letras; o de la manera que se entreveran los libros. Si tuviéramos que buscar carniceros con delantal blanco llegaríamos a una portada escandalosa y fallida de los Beatles. Vale la pena comprender el entremés. En marzo de 1966 el cuarteto se reunió en un estudio de Londres con el fotógrafo Bob Whitaker, entre otras cosas para tomar la foto que ilustraría *Yesterday and Today*. El disco saldría en el mercado norteamericano como un rejunte de *Help*, *Rubber Soul* y *Revolver*, pero tuvo que ser retirado a toda prisa. Las fotos buscaron salir del protocolo publicitario tradicional: los Beatles esta vez llevaban delantales asépticos. Sobre sus rodillas y hombros sostenían muñecas desmembradas (las cabezas por un lado y los cuerpos por otro) y trozos de cerdo. “Esa carne ha sido descrita como roja, cruda, sangrante. Venía en tajadas, articulaciones, lomos, piernas. Las muñecas estaban desnudas, quebradas, desmembradas, decapitadas, mutiladas. Los Beatles sonreían –no, miraban lascivamente, sadísticamente, maníacamente”.³⁰⁵ Las fotografías que habían sido pensadas como un tríptico que tenía el título de “Aventura sonámbula”, parecían ironizar, muy en clave *beatle*, sobre el exitismo ecuménico que los rodeaba. Se dijo también que el cuarteto quiso expresar su desagrado con la *carnicería* a la que eran sometidos por el sello Capitol. Whitaker se había propuesto hacer su comentario personal sobre la adulación de masas y la naturaleza ilusoria de la fama, inspirado en el surrealista alemán Hans Bellmer, en particular su libro *Die Puppe*. Las muñecas y maniqués desmembrados de Bellmer se publicaron por primera vez en 1934 en la revista francesa *Minotaure* como alusiones a las consecuencias del asesinato y la violación. Whitaker también ha citado a la surrealista suiza Meret Oppenheim y su objeto *Lunch in Fur*, de 1936: una taza, un plato y una cuchara cubiertos en su totalidad con piel. “Ahí estábamos, se suponía que éramos una especie de ángeles. Y yo quería mostrar que estábamos realmente conscientes de la vida”, dijo Lennon sobre *Yesterday and Today*.³⁰⁶ Devin McKine se pregunta en *Magic Circles. The Beatles in Dream and History* si la desfiguración de toda imaginería previa de los Beatles había sido

³⁰⁵McKine, Devin. *Magic Circles. The Beatles in dream and history*. Harvard University Press. 2003, p. 92.

³⁰⁶Citadon Norman Philip, *John Lennon. The Life*. Harper Collins e-books, p. 244.

una declaración artística o política. “Los motivos de John Lennon fueron ciertamente dirigidos hacia el exterior, como solían ser: alguna parte de él deseaba que esas fotos fueran vistas por el mundo, esperando oír a los adolescentes hacer arcadas como uno. El objetivo de Whitaker, aparentemente, era más teórico pero en sí mismo naturalmente subversivo”.³⁰⁷ Lennon y Whitaker compartían por lo pronto el impulso de “hacer visible lo oculto, y no para pocos sino para millones” (retengamos ese razonamiento, nos servirá para lo que viene).



Curiosamente, la foto de carniceros circuló en Gran Bretaña antes de que fuera conocida en los Estados Unidos como anuncio promocional de EMI. La publicaron *New Musical Express* el 3 de junio de 1966 y *Disc and Music* el 4 de junio, esta vez con el título: “Beatles, what a carve-up”. Las dos versiones previas fueron en blanco y negro. El lanzamiento de *Yesterday and Today* estaba previsto para once días más tarde. Se estima que fueron impresas entre 400.000 y 700.000 copias y que solo se distribuyó un 10% de esa totalidad. El impacto fue inmediato. Las disquerías se negaron a venderlo. La carne los repelía. No eran los *chicos* de ayer y siempre sino unos Beatles *gore*. *Yesterday and Today* fue retirado de circulación y regresó con una nueva portada adherida sobre la fotografía anterior. La imagen verdadera quedó debajo como una suerte de caballo de Troya que algunos compradores recuperaron tras remover la cobertura de emergencia. La portada de *the butcher* fue “una provocación por sí misma y una verdadera pieza indigesta de la imagen de sueño sin analizar”³⁰⁸ para un Estados Unidos en el que crecían las protestas por

³⁰⁷McKine, Devin. *Ibid*, p. 94

³⁰⁸ McKine, Devin. *Ibid*, p. 96..

los crímenes de la guerra. Se convirtió con el tiempo en una de las más valiosas memorabilias de los Beatles.

¿La conocía García? Podríamos asegurar que no, y eso es lo más interesante. Ahora bien, en la tapa de *La grasa* no hay cortes vacunos. ¿Dónde estaban? Se sabía, de una u otra manera: la vaca desollada es una metáfora de la violencia argentina desde su organización misma como Estado. Hay una línea que nos lleva de *El matadero*, de Echeverría, a *Carne*, la película de Armando Bo en la que Isabel Sarli, arrojada sobre un amasijo de huesos y tendones, le pregunta al hombre que está a punto de violarla, qué es lo que pretende de ella. Esa línea –como la de un mapa/territorio– llega, en abril de 1976 a la ya citada *El ganado y lo perdido*. La alegoría de la carne nunca dejaría de remitir a su matriz. Si en la exposición de Carlos Alonso funcionaba por saturación, la tapa de *La grasa* impacta tres años más tarde por su estruendoso vacío.

Como se ha señalado, sabemos que Moro es “campeón mundial” en su oficio. “Un orgullo argentino”. No esconde su instrumental sino el resultado de su “misión”, para glosar otra vez al general Viola. A diferencia de la publicidad de la entonces emergente cadena de carnicerías Coto, en la que el gauchito le escamotea al animal el cuchillo sangrado con el que lo degollará, el del baterista podría decirse que está cauterizado, sobre el metal no quedan rastros viscerales.³⁰⁹ Como los “matarifes” de la represión, no tiene cuerpos que exhibir: solo blancura, pura ausencia.



Las primeras imágenes de carnicerías Coto en los años setenta

³⁰⁹ Este asunto ha sido analizado en *El terror y la gloria, la vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Gilbert, Abel; Vitagliano, Miguel. Editorial Norma. Buenos Aires. 1999.

La CIDH venía precisamente a constatar *in situ* el alcance de una carnicería que azoraba al “mundo”. García no tuvo intenciones de tematizar con esa figura alegórica una represión que se había convertido en asunto hemisférico. Pero la tapa del disco está todavía ahí para ser discutida. Dice Susan Sontag que la comprensión política alcanzada por muchos estadounidenses en los años sesenta les permitió mirar las fotografías que en 1942 Dorothea Lange hizo de los *nisei* –hijos de japoneses, nacidos en los Estados Unidos– transportados a campos de internamiento como un crimen del Gobierno contra un grupo numeroso de conciudadanos. “En los años cuarenta poca gente habría tenido una reacción tan inequívoca ante esas fotografías; las bases para un juicio semejante estaban cubiertas por el consenso belicista”.³¹⁰ La foto de la niña survietnamita desnuda y recién rociada con napalm estadounidense, que corre hacia la cámara chillando de dolor y con los brazos abiertos “probablemente” contribuyó “más que cien horas de atrocidades televisadas a incrementar la repugnancia del público ante la guerra”. Pero para Sontag los norteamericanos no habrían sido tan unánimes en su aprobación de la guerra de Corea “si se le hubiesen presentado pruebas fotográficas de su devastación, en algunos sentidos un ecocidio y genocidio aun más rotundos que los infligidos en Vietnam un decenio más tarde”. La suposición es tan contrafáctica como en el caso de *La grasa*. “El público no vio esas fotografías porque no había espacio ideológico para ellas”.³¹¹

En 1979, en la Argentina, tampoco había aún “espacio ideológico” para mirar la portada del segundo disco de Serú Girán más allá de la sorna hacia el mundo de la farándula. La imagen interna del disco, con los cuatro músicos con sus bocas cerradas por vendas adhesivas, ya sea recorriendo la boca de un lado a otro, como en el caso de García y Moro, o en forma de cruz (Aznar, Lebón), exigía otro examen crítico (recordar, por ejemplo, el mismo *modus operandi* de la Triple A con sus víctimas). Todo lo que esa foto no podía gritar se diría de un modo u otro *a través* de la música.

³¹⁰ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. México. 2006, p. 34.

³¹¹ Sontag, Susan. *Ibid*, p. 35.



La grasa de las capitales se abre con un coro regrabado a lo *Because*, de los Beatles, o como solía hacerlo Queen. El ruido a fritura funciona como nexos entre el coral y lo que sigue. Tal vez había algo fuera de sitio en el hecho de recurrir a un candombe festivo (leído a través del prisma del jazz rock) para repetir que “no se banca más” la grasa de las capitales. Ni siquiera cuando cambia la armonía y se le añade paródicamente otro coro beatle (“sha-la-la-la”) la canción parece ofrecer otra cosa que una nueva mirada sardónica sobre la “televisión gastadora”, las “chicas bien decoradas”, las “viejas todas quemadas” y el mundo soñado de *Gente*. Esa insistencia (“no se banca más”), en la segunda mitad de 1979, tiene no obstante para el periodista Alfredo Rosso la fisonomía de la punta de un iceberg que permite al disco perfilarse “como una de las vedettes discográficas” del año.³¹² Pero ni siquiera en el *Expreso Imaginario* se llegaba a un acuerdo sobre ese valor. “El último de los temas nombrados demuestra que muchas veces la claridad de conceptos y el tan mentado ‘lenguaje cotidiano’ poco tiene de real –aunque esa realidad no la acepte el autor–. Así fue como García se puso el mejor traje de adolescente rebelde para detestar todo lo detestable, pero con la única salida de ‘¡No se banca más/ No se banca más!’”.³¹³

Podríamos hablar de Return to Forever y Chick Corea, de Genesis y Steely Dan, de cómo se metabolizaban esas referencias y otros ejercicios de estilo, modos de emulación, sonoridades, ademanes; verificar de qué manera los músicos ganaban en soltura y los pasajes más intrincados eran resueltos sin trastabillar. Sin embargo, una descripción de *La grasa* de esa índole sería a estas alturas irrelevante. No es lo que casi cuatro décadas después vamos a buscar en el armado de este rompecabezas de época. Dijimos: el modo de respirar de un cuarteto que se muestra con la boca encintada, la que hay que sacarse para

³¹² *Expreso Imaginario*, octubre de 1979.

³¹³ Volpe, Roberto. “Discos: La Grasa de las Capitales”, *Expreso Imaginario*, Año IV, N° 41 (Buenos Aires, XII-1979), p. 70.

cantar que *eso* no se banca más. Y lo que se deja al descubierto es, según la quinta canción de *La grasa*, aquello que complementa la misma imagen de las bocas compulsivamente cerradas. “Cuánto tiempo más/ de paranoia y soledad/ despertar aquí/ es como morir/ con la propia destrucción”. La canción armónicamente más sofisticada –*Paranoia y soledad*– es de hecho prácticamente instrumental. Sus escasas líneas se acercan más a la textura de *lo real* de 1979 que todo el disco. Pedro Aznar la compuso a los 19 años. Y es la palabra “destrucción” que se somete a un melisma en ascenso más propio del jazz o cierta música brasileña la que deja en suspenso las paradojas del canto y lo cantado. Si la paranoia se caracteriza por el delirio sistematizado (persecución, grandeza, erotomanía, celos) y el predominio de la interpretación, ¿cómo interpretar al que interpreta? ¿El que canta es un *paranoico* o le canta a su oyente en ese estado? (En algo quedan igualados: Freud pensaba que el conocimiento delirante que el loco tiene de sí mismo puede ser tan verdadero como el conocimiento racional construido por el clínico, aunque sin estatuto teórico). ¿Alguien a quien, según el argot rockero de entonces, le agarró la *persecuta*? “¿Y qué es lo que hay que hacer/ para evitar enloquecer?”. Según la canción: “No pensar que se es/ o que se ha sido/ y no volverlo a pensar jamás”. Aznar hace un alarde de su capacidad como arreglador en *Paranoia y soledad*, al punto de convertirla en un tema central del disco. La recepción puso el acento en las habilidades del multiinstrumentista, ponderó la tersura de su voz. Su triunfo –el reconocimiento de semejantes capacidades– fue en alguna medida el fracaso de *Paranoia y soledad* como grito desesperado. Aznar, más que lucimiento, había querido hablar del “paisaje interior”, y de cómo se solapaba con ese afuera “intolerante, chato, reprimido, atrasado, sangriento y brutal que era nuestro país en esos tiempos”.³¹⁴

II

La pretendida “agresividad” del disco mostraba por sobre todo un catálogo de desesperaciones. *Viernes 3 AM* pareciera ser su desembocadura natural. Los coros del comienzo y las notas cristalinas del piano Rhodes son centelleos engañosos, artificiales, como las de las canciones que emitían las radios en frecuencia modulada y que, para Serú

³¹⁴ *La Mano*, 15 de julio de 2009.

Girán, eran todo un signo de cómo se depreciaba el gusto. La introducción, por lo tanto, no ofrece pistas, más bien las ahuyenta. Otra cosa sucede a partir de que la voz toma partido. El cantante le habla a una segunda persona, como en *Un rey escucha*, de Italo Calvino. “La fiebre de un sábado azul y un domingo sin tristezas/ Esquivas a tu corazón y destrozadas tu cabeza/ y en tu voz, solo un pálido adiós/ y el reloj en tu puño marcó las tres”. El tiempo cronométrico del desasosiego se expresa a través de un *tic tac*. La banda irrumpe para enfatizar el resumen de una pequeña historia de fracasos existenciales. “El sueño de un sol y de un mar y una vida peligrosa/ cambiando lo amargo por miel/ y la gris ciudad por rosas/ te hace bien, tanto como hace mal/ te hace odiar, tanto como querer y más”. El bajo de Aznar se apropia del sonido de Jaco Pastorius, el prodigioso integrante de Weather Report, pero esa mimesis es la primera muestra de que algo no encaja dentro de *Viernes 3 AM*, porque la voz, más que sentir la compañía del grupo, cabalga al compás del *tic-tac*, que entra y sale del primer plano, se desfasa y vuelve a estar en fase. “Cambiate de tiempo y de amor y de música y de ideas/ cambiaste de sexo y de Dios/ de color y de fronteras/ pero en sí, nada más cambiarás”. Un cromatismo descendente, que el tango hizo suyo como recurso dramático, nos prepara para una resolución, pero ¿de qué tipo? “Un sensual abandono vendrá y el fin”. Así habría pensado tal vez Paul Lafargue, el esposo de Jenny Marx, y autor de *El derecho a la pereza* (“Estando sano de cuerpo y espíritu, me quito la vida antes de que la impecable vejez me arrebatase uno después de otro los placeres y las alegrías de la existencia... Muero con la alegría suprema de tener la certidumbre de que, en un futuro próximo, triunfará la causa por la que he luchado durante 45 años”). El “sensual abandono” de la vida podría tener incluso algo de la mirada nietzscheana sobre el exceso dionisiaco (alguien se ahoga y en un breve segundo se comprime un tiempo infinito en el que coexiste el máximo embelesamiento y el supremo dolor antes de que la vida sucumba). ¿De eso se trataba una canción precedida por semejante amargura? Deberíamos pensar sencillamente en un problema del texto que se subsana de inmediato. “Y llevas el caño a tu sien/ apretando bien las muelas”. El reloj marca “la” hora con énfasis. “Cierras los ojos y ves/ todo el mar en primavera/ bang, bang, bang”. Si en *Marilyn, la cenicienta y las mujeres* –de La Máquina de Hacer Pájaros– la ingesta de pastillas era el tobogán de lento pero seguro deslizamiento hacia la muerte, *Viernes 3 AM* le añade al acto su indisimulable sonoridad de fatídica inmediatez. La onomatopeya venía de una canción de amor. “Bang bang, he shot

me down/ Bang bang, I hit the ground/ Bang bang, that awful sound/ Bang bang, my baby shot me down”, habían cantado 13 años antes, en distintas versiones, Cher, Nancy Sinatra y Raquel Welch. *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, de Sonny Bono, era apenas una manifestación de despecho. García nos cuenta un suicidio metonímico. “Hojas muertas que caen/ siempre igual/ los que no pueden más/ se van”.

Charly cantó *Viernes 3 AM* el día que la CIDH iniciaba sus labores en Buenos Aires. Sobre el cierre, la canción le cede su protagonismo al bajo y García se limita a un sobrio contracanto, hasta que el piano “se va” como la misma vida cegada. La música, curiosamente, no destila amargura. Hay que confiar en aquello que la contradice. La voz envolvente de Charly, en especial su tarareo, tiene algo de alegato en favor de la inteligibilidad, como el *sine qua non* de la canción: vehículo de la expresividad esencialmente musical en el que el texto sirve como suplemento o punto de partida. La canción lucha intrínsecamente contra la posibilidad de un sentido en fuga, una y otra vez se ve frente al desafío de que su enunciado no sea interrumpido, soslayado, por la música. La construcción melódica de *Viernes 3 A M* (una música hecha para *esa* voz) fortalece en el oyente la calidad intrínseca del canto: cantar por cantar. Plenitud sensual y vibratoria. Como si *aquello* que se canta se subordinara sin disputas. Sin embargo, y por encima de los otros temas de *La grasa*, en este caso se puso como nunca el acento en la letra, involucrando a los lectores y futuros escuchas en una intersubjetividad poco frecuente. “Si te sentiste sacudido en su momento por ‘Cuando me empiece a quedar solo’, este tema te va a derretir. ‘Viernes...’ trata de tal forma el dilema del alienado que a uno le empieza a agarrar claustrofobia desde la misma butaca del teatro”, escribió Rosso.³¹⁵ ¿Claustrofobia? ¿Alienación? El “dilema” del crítico tenía que ver con no decir las cosas por su nombre y a la vez ser entendido. Los censores se ahorraron sutilezas. *Viernes 3 AM* fue prohibida en las radios por incentivar acciones reprobables.³¹⁶ ¿Qué tipo de incitaciones temía el Estado?

En 1977 se habían quitado la vida 784 jóvenes en Japón. En ningún caso se encontró una justificación aparente. El 18 de noviembre de 1978 habían sido encontrados en Jonestown, Guyana, los cadáveres de 909 seguidores de la secta Templo del Pueblo. Un tercio de ellos eran niños. Habían ingerido cianuro a instancias del reverendo norteamericano James Warren Jim Jones. “La muerte es solo un tránsito a otro nivel”. Era

³¹⁵ *Expreso Imaginario*, octubre de 1979.

³¹⁶ *La Nación*, 04-08-2009.

el salvoconducto ante el fin del mundo. Los balineses tienen una palabra para referirse al suicidio colectivo: *pupután*. La isla de Indonesia había sido sacudida por dos episodios de esa naturaleza en 1906 y 1908, cuando estaba bajo dominio holandés. El rajá de Dempasar quemó su palacio y junto con todo su séquito, los guardias y sus familias, todos ataviados con túnicas blancas (el color de las cremaciones) y sus mejores joyas, se lanzaron contra los fusiles holandeses blandiendo solo sus *kris*, dagas ceremoniales de hoja ondulada. Los historiadores dicen que murieron unos mil jóvenes. Para Durkheim, cada sociedad tiene en cierto momento de su historia una capacidad determinada para el suicidio. Miles de pobladores originarios lo eligieron en respuesta desoladora a la conquista española, la encomienda y la mita. Si habláramos de la Argentina de la Década Infame, surgirían de inmediato las figuras contrastantes de Lugones y Lisandro de la Torre. Durkheim señala, sin embargo, que el suicidio no debería ser explicado solo mediante la apelación de factores individuales. “Existe pues para cada pueblo una fuerza colectiva, de una energía determinada, que impulsa a los hombres a matarse. Los movimientos que el paciente cumple, y que, a primera vista, parecen solo expresar su temperamento personal, son en realidad la continuación y la prolongación de un estado social que ellos manifiestan exteriormente”.³¹⁷

El suicidio, remarca Foucault, se había convertido en un problema para los universos disciplinarios de la modernidad. “Esa obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan regular, tan constante en sus manifestaciones, por lo mismo tan poco explicable por particularidades o accidentes individuales, fue una de las primeras perplejidades de una sociedad en la cual el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida”.³¹⁸ En abril de 1979, cuando quizá *Viernes 3 AM* estaba concluida, Foucault publicó *Un placer tan sencillo*, texto tan breve como provocador en el que llamaba a “preparar” la muerte, “componerla, fabricarla pieza a pieza, calcularla o, mejor, encontrar los ingredientes, imaginar, elegir, recibir consejo y trabajarla para hacer de ella una obra sin espectador que existe únicamente para mí, y solo el tiempo que dure el más breve segundo

³¹⁷ Durkheim, Emile. *El suicidio*. Edición del Libertador. Buenos Aires, p. 281. En este trabajo seminal de la sociología, el autor distingue tres tipos de suicidios que responden a tres diferentes modos o estructuras de sociabilidad: el suicidio egoísta, el suicidio altruista y el suicidio anómico. Cada uno de estos es representativo de un tipo de estructura social.

³¹⁸ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI, México DF. 1998, p. 83.

de la vida”.³¹⁹ Reconocía que los sobrevivientes al suicida “no ven” en ese acto “más que huellas miserables de soledad, de infelicidad y de llamadas sin respuesta”. Están incapacitados de plantearse el “porqué” ante el cual Foucault tenía su respuesta: “simplemente porque lo he querido”. Y llamaba a transformar esa decisión límite en “placer desmesurado”.

Ni Jim Jones ni Foucault, sin embargo, en *Viernes 3 AM*. El suicidio irrumpió en *La grasa* como la forja de un presente específico en el que las sugerencias de *Un placer tan sencillo* habrían sonado a veleidad excéntrica (de ahí que, insistimos, “el sensual abandono” al que alude Charly quede en la letra como una línea incongruente). Más allá de las conocidas consideraciones sociológicas, religiosas o penales, se trataba de un tema resbaloso incluso para las ficciones encubridoras del Estado.

El último sábado de enero de 1977, Alicia Quirós fue a la Unidad 9 para visitar a su esposo, el arquitecto Luis Horacio Rapaport. Pero al llegar le informaron que había sido “trasladado por personal militar con destino desconocido”. El 3 de febrero recibió un telegrama del Servicio Correccional bonaerense: “Informe a Ud. que el día 1/2/77 habiendo sido retirado su esposo Horacio Luis Rapaport de la Unidad 9 por personal militar para ser interrogado en jurisdicción militar dependiente del área 113 se infirió lesiones por autoagresión las que le ocasionaron su deceso”.³²⁰ A los deudos no les permitieron publicar obituario, hacer velatorio ni abrir el ataúd, pero desobedecieron la última orden y pudieron constatar que la víctima tenía marcas de torturas e innumerables quemaduras.

Francisco Gabriel de Benedetti había sido condenado en febrero de 1979 a veinte años de prisión. Dormía mal, comía poco y se mostraba muy irritable y nervioso. Creía que su familia le mentía en las cartas. “En realidad ya volvieron a la Argentina pero para desorientar a la policía me dicen que están afuera... si esto es así, yo me voy a matar”.³²¹ De Benedetti decía que podía hablar con su hermano, que había sido asesinado en Tucumán, y que los carceleros de la Unidad 6 de Rawson intentaban controlar su mente con una antena que emitía ondas desde la celda. “Quieren que me vuelva loco”. En otros momentos, estaba completamente lúcido. El 19 de junio de 1980, De Benedetti se ahorcó. Tenía 27 años. El

³¹⁹ Foucault, Michel. “Un plaisir si simple”, *Le Gai Pied*, N° I, abril de 1979, publicado en *Estética, ética y hermenéutica. Obras Esenciales Vol. III*. Paidós. Barcelona. 1999, p. 199.

³²⁰ <http://www.antropojuridica.com.ar/wp-content/uploads/2014/03/Santiago-Gara%C3%B1o-Entrepasados.pdf>

³²¹ Garaño, Santiago; Pertot, Werner. *Detenidos-aparecidos: presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Biblos. 2007, pp. 144-45.

juez Delfor Garzonio tuvo que iniciar una investigación a causa de las denuncias que presentaron los organismos de derechos humanos. Los penitenciarios sacaron a los presos para interrogarlos. “¿Qué pasó? ¿Le dieron la orden de suicidarse?”, ironizó un carcelero ante uno de los presos”. Le respondieron que “la responsabilidad de este suicidio es enteramente del Servicio Penitenciario Federal y ustedes lo saben”. Garzonio concluyó que “como resultado de una racionalización”, De Benedetti encontró en su celda “una solución definitiva al problema insoluble que le había creado su propia actividad de delincuente terrorista”.³²²

En 1976, Walsh escribe su “Carta a los amigos” para contarles “cómo” y “por qué” había terminado la vida de su hija Victoria antes de ser capturada por el Ejército, y dada por “abatida” en un parte de guerra. Vicki Walsh revistaba en Montoneros. La casa donde se escondía quedó a merced de una patrulla. Tiene lugar un enfrentamiento que el escritor pudo reconstruir a través del testimonio de un conscripto. “De pronto, dice el soldado, hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camisión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. ‘Ustedes no nos matan’, dijo el hombre, ‘nosotros elegimos morir’. Entonces se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros”. Abajo –prosigue el relato– ya no había resistencia. “El coronel abrió la puerta y tiró dos granadas. Después entraron los oficiales. Encontraron a una nena de algo más de un año, sentadita en una cama, y cinco cadáveres”. La conducción montonera sería responsabilizada de haber creado las condiciones políticas para el suicidio de la guerrilla. Walsh ofrecerá su perspectiva personal: “Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino. La respuesta brota de lo más profundo de mi corazón y quiero que mis amigos la conozcan. Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonorosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella: vivió para otros, y esos otros son millones. Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace de ella”.

³²² Garaño, Santiago; Pertot, Werner. *Ibid.*

Entre la Carta (“la pistola en la sien”) y *Viernes 3 AM* (“el caño en la sien”), es decir, entre una esquila que circuló en las catacumbas y una canción censurada –y entre dos maneras de decidir sobre un destino–, se abre una brecha que, a los efectos de este capítulo, es posible cerrar con otros textos que nos devuelven al punto de partida: 1979.

III

Respiración artificial se editó en 1980. Uno de sus capítulos se había publicado en 1978 en la revista *Punto de vista*.³²³ Que la novela se ancle en el mismo año que *La grasa* señala algo más que una casualidad. Un historiador, Marcelo Maggi, y su sobrino, el joven novelista Emilio Renzi, establecen una entrañable relación epistolar que excede los menesteres familiares: el intercambio es atravesado por un desvelo compartido sobre los modos de representar el orden de lo real.

El tío está obsesionado por la figura de Enrique Ossorio, un miembro de la Generación del 37 que rompe con Rosas, se enriquece en los Estados Unidos gracias a la fiebre del oro, urde una novela anticipatoria que pudiera explicarlo y termina sus días en Copiapó, Chile, donde se suicida antes de la batalla de Caseros. Ossorio “no puede más”, para decirlo a través de Charly, y ese acto final tiene mucho que decir sobre el modo de entender la historia argentina. *Respiración* establece una relación especular entre Ossorio y Maggi y entre pasado y presente. El primero quiere escribir una novela que iría desde marzo de 1837 a junio de 1838 en la que su protagonista encuentra documentos escritos en la Argentina en 1979. “Reconstruye (imagina) al leer, cómo será esa época futura”.³²⁴ Si Maggi en 1979 trabaja con los archivos de Ossorio para encontrar claves interpretativas de los infortunios nacionales, Ossorio concibe una narración anticipatoria. “No situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla)... Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años”.³²⁵ Lo que Ossorio se figura es atroz. Renzi y Maggi lo saben con distintos niveles de certeza. Las notas y cartas son interceptadas por Arocena, un censor al servicio del Estado que en soledad busca mensajes cifrados “debajo de lo escrito, encerrado

³²³ *Punto de vista* número 3, julio de 1978. El fragmento fue presentado como “texto inédito” bajo el título “La prolijidad de lo real”.

³²⁴ Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Editorial Pomare. Buenos Aires. 1980, p. 83.

³²⁵ Piglia, Ricardo. *Ibid*, p. 79.

entre las letras, como un discurso del que solo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido”.³²⁶

Renzi viaja de Buenos Aires a Concordia para encontrarse con los manuscritos del tío. Le llegan a través de Tardewski, y a medida que transcurre la conversación y florecen las ideas, Maggi y Ossorio quedarán acuñados como nombres de una repetición, la espiral de una desgracia que siempre vuelve al mismo lugar. “Este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. Por eso pienso que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle. Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto”.³²⁷ Dos dictaduras, dos suicidios, entonces. Y una idea recurrente a lo largo de *Respiración...* Renzi le escribe a Maggi: “...y pedí una cerveza y una ginebra doble porque esa mezcla es el recurso recomendado por Dickens a quienes están a punto de suicidarse. No porque yo hubiera decidido suicidarme o algo por el estilo, sino porque me gustaba esa idea: pensar que era un suicida que camina (se desliza, mejor) por la ciudad en la madrugada mientras unos tipos cavan un túnel en medio de la noche”.³²⁸ Luego, en otra carta: “No tengas miedo que me vaya a suicidar ni nada por elestilo”.³²⁹ Y más adelante: “Creo que me voy a tirar abajo del primer coche con chapa impar que pase bajo mi fenêtre”.

Si Ossorio hubiera escuchado/imaginado esa música del porvenir, ahí estaría quizá *Viernes 3 AM*. Pero Piglia elige otra canción, la que da por título al disco de Serú Girán, para insertarla en su novela, aunque dejando en suspenso el nombre del autor. “La grasa: Esto es un opio fenomenal. Buenos Aires parece Catamarca. (La grasa de las capitales ya no se banca más ¿Spinetta? dixit)”. El Piglia real, o el que el autor deja filtrar a través de los diarios de su heterónimo, Emilio Renzi, hacía en tanto saber en su entrada del 11 de junio de 1979: “Piensa en el suicidio una vez más, es un modo como cualquier otro de pasar el tiempo. No piensa en la muerte sino en la forma de morir, ahogado en un río; colgado del cinturón en el baño; arrojarse al vacío desde la terraza de un edificio. Evitar las pastillas y el estruendoso revólver. El pensamiento siguiente es sobre los momentos preliminares al

³²⁶ Piglia, Ricardo. *Ibid*, p. 96.

³²⁷ Piglia, Ricardo. *Ibid*, p. 213.

³²⁸ Piglia, Ricardo. *Ibid*, p. 37.

³²⁹ Piglia, Ricardo. *Ibid*, p. 93.

acto final. Rápidamente desiste del plan”. El 3 de octubre escribe: “¿Cómo he llegado hasta aquí? Siempre fue esto mismo y lo que se deshiela es la excepción. Ahora ya no quedan ni las ilusiones, ¿qué debe hacer un hombre para matarse? Pienso en una ventana, etc. Pienso que resistiré hasta tener 40 años”.³³⁰

El suicidio se aloja también en *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, novela fechada entre octubre de 1975 y diciembre de 1978, y editada casi en sincronía con *Respiración artificial*. Jorge Asís quiere contar la historia de un fracaso generacional con un lenguaje costumbrista. Mira desde una distancia tolerable el horror y lo sopesa con contriciones y autorreproches. “Este Rodolfo ya tiene argumentos sólidos para no arriesgar, y quizá tiene razón, porque fueron miles los que arriesgaron rigurosamente al pedo, y esto con seguridad pueden testimoniarlo las mejores cabezas de mi generación”.³³¹ A Samantha no le surten efecto esos consejos. “Aquí no me queda ningún camino, como no sea el de la resignación, que es algo muy similar al suicidio... Y siento que ya nada tiene sentido aquí, que se acabó mi ciclo; creo que ya no tiene sentido ni vivir, ni... ni hacer el amor, ni nada”. La que terminará con su vida será sin embargo Angélica: “Pobrecita ya no tenía amigas, ni amantes, ni empleos, ni sueño, ni ningún resquicio donde poner su tiempo, apenas conservaba intacta su depresión despreciable, sus pálidos bajones típicos que podían arrastrarla hacia cualquier parte a esta pedazo de pelotuda que se suicidó solo para joderme la vida, que se mató de la misma forma en que vivió. Al pedo...”, le recrimina Rodolfo. “Decime una cosa, pánfila, ¿por qué demonios me reservaste a mí el espectáculo ese?, encontrarte en pelotas y en el suelo, muerta y con un olor a gas espeluznante que provocó que ahora, apenas perciba un mechero, dispare. Decime, ¿por qué no te tiraste aunque sea desde la terraza del edificio Olivetti?, por lo menos hubieras interrumpido el tráfico durante diez minutos, o ¿por qué no te tiraste entre las vías del subte, a las siete menos cuarto”.³³² El narrador de Asís reprueba. García describe los hechos en *Viernes 3 AM* con un distanciamiento solo traicionado en una línea. La canción es un microrrelato. “Puede ser similar a lo que hace Bob Dylan, que cuenta una historia de comienzo a fin y que no tiene estribillo”, explicaría su autor.³³³

³³⁰ Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. III. Un día en la vida*. Anagrama. Barcelona. 2017, pp. 98-103.

³³¹ Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Losada. Buenos Aires. 1979, p. 19.

³³² Asís, Jorge. *Ibid*, p. 105.

³³³ *La Mano*, 15-6-2009.

Serú Girán empezó a ofrecer a cuentagotas su segundo disco. En julio lo hicieron en Obras junto con Raíces. Aznar cantó ahí *Paranoia...*, solo al piano, y se tocaron otras canciones de *La grasa...* que, para *Expreso Imaginario*, exhalaban “un aire triste, melancólico de soledad y derrota”.³³⁴ Lo que quedaba por delante era la presentación del disco que recién se había terminado de grabar. “Necesitamos hacer que esto florezca de nuevo”, dijo Charly. Brotar. Abrirse. Echar a andar al compás indetenible de la música.

A 700 metros de Obras, en la ESMA, los marinos preparaban sigilosamente un traslado. La sola mención de ese verbo –trasladar– provocaba escozor entre los cautivos. Cuando llegó septiembre, y faltaba muy poco para el arribo de la CIDH, el CDD se vació para que pudieran realizarse las labores de camuflaje que buscaban confundir a la inspección. Los miembros de la CIDH aterrizarían con planos precarios pero precisos. Había que ensanchar las diferencias entre los dibujos realizados por los sobrevivientes y el maquillaje edilicio. Los cautivos fueron llevados al Delta del Tigre. “Una noche nos cargan por tandas en dos camiones. Pensé que nos iban a pegar un tiro en la cabeza y a tirar al río. Después de un trayecto muy duro, de tres o cuatro horas en una lancha chica, llegamos a la isla”.³³⁵ Unos 40 detenidos-desaparecidos atravesaron las aguas hasta un nudo de canales sobre el Chañá-Miní, y a unos 900 metros del cruce con el Paraná-Miní. Algunos lo hicieron esposados. Otros con el rostro cubierto. Los que pudieron seguir el viaje con los ojos descubiertos se encontraron de repente con un cartel de recepción que parecía hablar del mismo procedimiento: “El Silencio”. Como se recordará, Schönfeld había pedido desde *La Prensa* terminar con el secreto a voces y el disimulo. Haber reubicado a los hombres y mujeres silenciados en El Silencio no podía sino entenderse como una declaración de principios. El lugar había pertenecido al Arzobispado de Buenos Aires. Se celebraban ahí graduaciones de seminaristas. También descansaba el cardenal Juan Carlos Aramburu de los asuntos mundanos. Pero, como se señala en *El Silencio, de Paulo VI a Bergoglio. Las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*, de Horacio Verbitsky, el predio cambiaría de dueño a principios de 1979. El secretario del vicariato castrense, Emilio Grasselli, se lo vendió al Grupo de Tareas 3.3.2.³³⁶ Los marinos firmaron la escritura con un documento

³³⁴ Expreso Imaginario, julio de 1979.

³³⁵ Testimonio de Víctor Bastera ante los jueces del Tribunal Oral Federal N° 5. <http://www.cels.org.ar/blogs/2013/07/el-silencio-termino-2/>

³³⁶ Verbitsky, Horacio. *El Silencio, de Paulo VI a Bergoglio. Las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*. Sudamericana. Buenos Aires, 2005.

falso a nombre de uno de sus secuestrados. “No había agua potable. Una sola vez me llevaron a bañar. En algún momento hizo mucho calor y era insoportable. Los guardias nos sacaron 15 o 20 minutos a cada prisionero para respirar un poco de aire. Era una experiencia muy difícil. Así fue durante un mes”.³³⁷ Los rehenes dormían sobre un piso de tierra, hacinados y con grilletes. Sus guardias, en cambio, lo hacían en la parte de arriba de la casa. Una madrugada, encendieron la televisión para ver la final del Mundial juvenil de fútbol. Abajo, los detenidos se asfixiaban por el calor y la humedad. “Cuando Argentina ganó el partido, los guardias estuvieron saltando toda la noche y el polvo caía sobre nosotros. Era irrespirable”.³³⁸

No se bancaba.

La grasa contenía un tema que bien podría referirse a ellos: *Los sobrevivientes*. Tiene una introducción de corte piazzoleano y cierra con una sección instrumental ejemplar del *prog rock*. “Estamos ciegos de ver/ cansados de tanto andar/ estamos hartos de huir/ en la ciudad”, canta Charly y dobla su voz para darle mayor densidad material y, de algún modo, acercarse al “nosotros” con el que se nombra ese tema del disco. “Ciegos de ver”. O “sordos de oír”, si se trasladara la analogía a otro de los sentidos. Sordos de oír el silencio. Charly se detiene en la primera de las sensaciones. Pero el problema perceptual queda planteado. Finalmente, era lo que sucedía a gran escala. La canción parece funcionar como la portada: un pliegue oculto del significado. Habría que buscar su esencia en el título. No está sin embargo muy claro quiénes son los que sobreviven. ¿Exiliados o un exilio interno (el precio a pagar por cantar rock en castellano)? “Nunca tendremos raíz/ nunca tendremos hogar/ y sin embargo, ya ves/ somos de acá”. Allá, en México, Héctor Schmucler le daba la puntada final a un texto que haría cimbrar a la comunidad argentina. “Testimonio de los sobrevivientes” se publicó en *Controversia para el examen de la realidad argentina* en 1980, como si hubiera respondido al llamado de una canción en la que las voces se sienten vibrar como campanas e “iglesias que se acercan desde el sur”. Schmucler analiza testimonios de aquellos hombres y mujeres que atravesaron los CDD y eran portadores de experiencias que, por lo general, no querían escucharse. Ellos constituían, a su juicio,

³³⁷ Testimonio de Víctor Bastera, *Ibid.*

³³⁸ Testimonio de Víctor Bastera, *Ibid.*

“documentos de una inagotable riqueza”.³³⁹ Schmucler pensaba que nada podía condenar más a los militares como estas narraciones de horror. La distancia temporal que separa a *Los sobrevivientes* de “Testimonio de los sobrevivientes” es breve pero significativa: la conducción montonera puso entonces en marcha la llamada “contraofensiva”. Numerosos militantes hasta entonces resguardados en el exilio *cayeron* con horas de diferencia después de que la CIDH concluyera su trabajo en Buenos Aires.

Los integrantes de la comisión aterrizaron en Ezeiza el jueves 6 de septiembre. La dictadura eligió una provocadora forma para recibirlos: había promulgado la ley 22.068 que permitía declarar en apenas en 90 días la muerte presunta de cualquier persona cuya desaparición se hubiese denunciado después del 6 de noviembre de 1974, cuando entró en vigencia el estado de sitio. Y no solo eso. Una corriente inocultable de nacionalismo extremo se cristalizó en la calcomanía estatal que llevaban los automóviles como algo más que una adhesión: “Los argentinos somos derechos y humanos”. *Clarín* consideró que la llegada de la CIDH permitiría darle “un corte definitivo” a la “campaña difamatoria” y recomponer definitivamente las relaciones con los Estados Unidos así como con otros “países importantes de Occidente”³⁴⁰ Las asociaciones empresarias sostuvieron a través de un aviso pago que “en idénticas circunstancias volveríamos a actuar de idéntica manera”. *La Nación* explicó en sus editoriales que la Argentina estaba “en orden” luego de haber pagado “el altísimo precio de una guerra”. “¿Cómo puede hablar de derechos humanos Estados Unidos, un país que ha tenido un millón de abortos en un año?”, explotó el obispo Octavio Derisi, rector de la Universidad Católica.

El viernes 7, frente a las oficinas de la OEA, en la Avenida de Mayo entre Piedras y Chacabuco, una multitud de familiares de desaparecidos esperaba *en silencio* desde la madrugada que la CIDH comenzara a recibir denuncias. Desde esa esquina se podía escuchar la retumbante despreocupación de los que festejaban la victoria de la selección juvenil argentina ante la de la Unión Soviética. El equipo se había consagrado campeón mundial en Japón. El partido finalizó a las 8:30 y de inmediato comenzaron los bocinazos y cantos a favor de Videla y Diego Maradona, la figura del seleccionado. Desde las radios Rivadavia y Mitre, el relator de fútbol José María Muñoz y Julio Lagos habían convocado a

³³⁹ *Controversia para el examen de la realidad argentina*. México, diciembre de 1980, Año II, N° 9-10. Se trata de una honda reflexión crítica sobre la experiencia guerrillera, un tema que rebasa el horizonte de esta tesis. Lo que nos interesa es la coincidencia temporal para pensar, desde prácticas que no se rozaban, la figura del sobreviviente.

³⁴⁰ Tomado de Gutman, Daniel. *Ibid*, p. 294.

sus oyentes a reunirse en la Plaza de Mayo. Muñoz hizo dialogar al aire a Maradona con el dictador y le dio a su arenga el tono de un comunicado institucional: “Vayamos todos a la Avenida de Mayo y demostremos a los señores de la Comisión Interamericana que los argentinos no tenemos nada que ocultar”. Esa misma noche, y a muy pocas cuadras, en el Auditorio Kraft, Serú Girán inició sus recitales. “Convendría escuchar con detenimiento el tema”, recomendó *Pelo* sobre la primera escucha en público de *Viernes 3 AM*. La síntesis de la “interrelación sin fisuras de música y letras” estaba para la revista en *Los sobrevivientes*.

La CIDH fue a buscarlos. La delegación visitó las cárceles de Devoto y Caseros, Magdalena y la U6 de Rawson. A su vez, recorrió los centros de detención y exploró cementerios en la periferia y en La Plata, donde pudo constatar el entierro de una gran cantidad de cadáveres sin identificar. La Comisión recibió 5.580 denuncias de secuestros y desapariciones, “la mayoría de ellas nuevas”. Abandonó el país el 20 de septiembre. Un día después, a metros de la sede de la OEA, fue secuestrada Adriana Lesgart. Ex oboísta de la Orquesta Sinfónica, era parte de la conducción montonera que había entrado a la Argentina en el marco de la contraofensiva. En los días previos a su captura, había trabajado junto con familiares de desaparecidos en la presentación de denuncias ante la CIDH.

IV

Hay algo sobre los sobrevivientes en 1979, los sonidos de la ESMA y lo lindante, que se ha vuelto ineludible abordar. Los límites del lenguaje son los del mundo, y ante *aquel* mundo la escritura exhibe, otra vez, su impotencia. Trastabilla. Él decide avanzar parapetado detrás de la glosa intachable. ¿Alcanzará con decir primero Arendt? ¿Repetir que el funcionamiento de los campos hizo trizas las herramientas epistemológicas y morales tradicionales? Allí, en los Lager, emergió a plena luz el principio que rige el dominio totalitario, algo que el sentido común se negó obstinadamente a admitir y que, 31 años después de finalizada la Segunda Guerra, los militares argentinos repitieron a su modo: el campo como un laboratorio en el que “todo es posible (hasta repensar la imagen

del hombre)”.³⁴¹ Como ya hemos visto, la música fue parte de lo ininteligible porque se la suponía exterior al espacio *biopolítico*, situada en el lugar de lo lícito, consumida/escuchada por sujetos con estatuto jurídico y político, no por *nuda vida* o gente que era tratada “como si nunca hubiera existido”.³⁴² ¿Y en sus adyacencias? ¿Qué ocurría? Tratará de explorarlo (él) fuera del tiempo y el espacio del dolor.

Busca otra vez la autoridad que confiere cierta jerga académica. Repite lo que dice LaCapra: el lugar convencional del historiador –figura que toma prestada para el caso– suele ser el más cercano al testigo inocente o espectador. Pero esta “posición segura” es “particularmente cuestionable” en el caso del Holocausto y otros acontecimientos límites extremos.³⁴³ El historiador “debe tratar de elaborar una posición compleja que no se limite simplemente a identificarse con la de uno u otro participante”. Tiene que hacerlo aunque esté consciente de la necesidad de “honrar a quien resistió y escuchar atentamente y con respeto la posición de la víctima (o las múltiples y variables posiciones de las víctimas)”, así como apreciar “las complejidades incorporadas por lo que Primo Levi llamaba la zona gris de relaciones inducidas por la política nazi de tratar de convertir a sus víctimas en cómplices”. LaCapra invita a “intentar preparar el camino para poder superar el entero complejo de relaciones definidas por el entramado trágico: victimario-colaboracionista-víctima-seguidor-resistente”. Se trata de distinciones “cuya importancia histórica reconocemos pero que no se evalúan o deconstruyen sin dificultades”.³⁴⁴

“Zona gris”. Acaso se ha abusado de esa invocación acromática. Es necesario, antes de entrar en situación, darle la voz a quienes la transitaron. Levi se pregunta en *Los hundidos y los salvados* si los sobrevivientes fueron capaces de comprender y de hacer comprender la experiencia. “Lo que entendemos comúnmente por ‘comprender’ coincide con ‘simplificar’”. Sin una “profunda simplificación” el mundo que nos rodea “sería un embrollo infinito e indefinido que desafiaría nuestra capacidad de orientación y de decidir nuestras acciones”. Sin embargo, “la maraña de los contactos humanos en el interior del Lager no era nada sencilla; no podía reducirse a los bloques de víctimas y verdugos”. El mundo en el que se había precipitado “era efectivamente terrible pero además, indescifrable: no se ajustaba a ningún modelo, el enemigo estaba alrededor, pero dentro

³⁴¹ Arendt, Hanna. *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus. Madrid. 1998, p. 351.

³⁴² Arendt, Hanna. *Ibid*, p. 355.

³⁴³ LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo. Untref. PNUD. Buenos Aires, 2009, p. 31.

³⁴⁴ LaCapra, Dominick. *Ibid*, p. 57.

también, el *nosotros* perdía sus límites, los contendientes no eran dos, no se distinguía una frontera sino muchas y confusas, tal vez innumerables, una entre cada uno y el otro”.³⁴⁵

Gris, entonces, nada tiene que ver con la luminosidad media, un acuerdo de fuerzas entre lo blanco y negro. A Calveiro no le debe haber pasado por alto ese detalle topográfico (“no una frontera sino muchas”) cuando, bajo el influjo de *Los hundidos y los salvados*, definió la experiencia de los campos argentinos. “Es una infinita gama no del gris, que supone la combinación del blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones”. Nadie puede en su interior “permanecer en el ‘puro’ o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas. Las posibilidades que se presentan pertenecen invariablemente a la noción de gama, en donde tanto la responsabilidad como el valor personal pueden ser difusos. En el mundo de los campos nadie puede atribuirse la inocencia pura ni la culpabilidad absoluta”.³⁴⁶ Dentro de la ESMA, parte de los cautivos entabló “relaciones de proximidad” con algunos de los oficiales. En la mayoría de los casos, “estas relaciones no alteraban la percepción del prisionero de que el otro era su captor”.³⁴⁷ El prisionero fue obligado a establecer un nexo asimétrico. O, como aseguró Actis, que ha podido contarlo: “Un compañero secuestrado nunca deja de ser una víctima, haga lo que haga, cualquiera sea la actitud que adopte a partir de las presiones que recibe de parte de los secuestradores”.³⁴⁸

Ha necesitado él todas estas líneas previas y hacer equilibrio en la página entre tantas notas al pie para contar la historia de Cristina Inés Aldini (y, como se verá, no solo la suya). La secuestraron el 5 de diciembre de 1978 en la estación Callao de la línea B de subterráneos para llevarla a la ESMA. La humillaron salvajemente. “El torturador no es un monstruo antinatural. Está en el uso de sus facultades. No está loco”.³⁴⁹ El capitán de navío Raúl Scheller le reveló que habían matado a su pareja, el dirigente juvenil Alejo Alberto Mallea, y como constatación le mostró la alianza que él llevaba puesta. Luego, pudo ver su cuerpo sin vida. Presentaba dos orificios de bala en el rostro. Una noche, los captores la llevaron a Mau Mau, la *boite* aristocrática de la calle Arroyo. Su dueño, José Lata Liste

³⁴⁵ Levi, Primo. *Ibid*, p. 242.

³⁴⁶ Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Puñaladas. Ensayos de punta. Colihue. Buenos Aires. 2004, p. 128.

³⁴⁷ *Ibid*, p. 133.

³⁴⁸ Actis, Munú; Aldini, Cristina; Gardella, Liliana; Lewin, Miriam; Tokar, Elisa. *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Sudamericana. Buenos Aires. 2001, p. 61.

³⁴⁹ Conversación personal con el autor.

quiso convertir a Retiro en una incrustación de Saint Tropez. Massera frecuentaba el páramo clasista. Lo mismo que Jorge Eduardo “Tigre” Acosta, el jefe del grupo de tareas 3.3.2 de la ESMA. Encerrada en el baño de Mau Mau, Aldini lloró desconsoladamente una vez que dejó de compartir el espejo junto con una joven de su edad que estaba de juerga. “Encerrarte con un grito en la garganta que no podías soltar”³⁵⁰ Mientras, la música atronaba en el salón principal y muchos debían bailar con una copa en la mano. Una de las canciones obligadas en la noche de Mau Mau era *Killing me Softly*, de Roberta Flack. “Matar con dulzura”. Mau Mau funcionaba en sí como un *amenity* extra radio para los vencedores.

La “terrible normalidad” llevó una noche a Aldini a tocar la guitarra durante un cumpleaños “celebrado” en la ESMA. “Pudo haber sido uno de los cuartos de tortura del Sótano. Canté ‘Pantalón cortito’, que había sido grabada por Favio³⁵¹. Estaban Ana Testa, los Villafior³⁵², Víctor Basterra. También represores. Tocaba la guitarra muy mal, en situaciones de militancia, y siempre cansaba a la gente con esa canción. De repente, me doy cuenta que la estoy cantando en esas circunstancias y empiezo a temblar. La situación me sacude, invento algo para que no se note, dije que me había olvidado la letra, para no seguir”.³⁵³ Pero hay que avanzar. Un cuarto de siglo después de haber abandonado el campo de concentración y de declarar ante la Justicia, Aldini le relató a otras que, como ella, atravesaron un calvario similar, lo que había callado por no encontrar la manera de explicarlo. El testimonio forma parte de *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*.³⁵⁴ Lo transcribimos sin afectarlo:

Cristina: Un día apareció un tipo, un oficial que tenía bastante rango, que me adoptó.

Munú Actis: ¿Cómo que te adoptó?

Cristina: Me adoptó. ¡Fue una experiencia horrorosa! ¡Hasta me avergüenza contarlo! Tenía un grado bastante alto, no sé cuál. Estaba completamente loco y además era alcohólico... Mi imagen le recordaba a una sobrina suya que estaba desaparecida. Venía y me preguntaba qué hacía y yo le hablaba lo menos posible. De pronto empezó a decir que los que habían estado detenidos ahí no estaban muertos, que estaban en el Sur, que se los

³⁵⁰ Rodríguez Arias, Miguel. *El Nüremberg argentino*. <https://www.youtube.com/watch?v=Azo8eQ7WpeE>

³⁵¹ La canción pertenece al uruguayo José Carvajal, “El Sabalero”.

³⁵² Josefina, María Elsa, José y Raimundo Villafior desaparecieron en la ESMA en 1980.

³⁵³ Conversación con el autor.

³⁵⁴ Actis, Munú; Aldini, Cristina; Gardella, Liliana; Lewin, Miriam; Tokar, Elisa. *Ibid*, pp. 162-65.

habían llevado en helicópteros. Como estaba tan loco, cuando podían los otros se lo llevaban: pero como son tan esquemáticos, subordinación y valor ante todo, que el tipo pedía cualquier cosa y todos se cuadraban. El marino organiza una cena en su honor en una de las oficinas en las que estaba siempre el Tigre Acosta³⁵⁵.

Miriam Lewin: ¿Este hombre, el loco, había participado en la represión? ¿Era parte del grupo de tareas?

Cristina: Aparentemente no, pero sabía todo lo que pasaba. De pronto, se ponía a hablar con los detenidos y por ese motivo había más de un problema con sus visitas. La cuestión es que organizó una cena con mozo y todo... y con los altos mandos! Estaba el Tigre, creo que Chamorro, también estaba Marcelo³⁵⁶ y dos o tres marinos más. Era una escena, no sé qué calificativo usar... muy delirante y siniestra. El tipo decía incongruencias y todos le seguían la corriente.

Miriam: ¿Qué grado tenía, no sabés?

Munú: Un grado mayor que el Tigre, evidentemente.

Miriam: ¿Cuántos años tenía?

Cristina: Cincuenta, más o menos. Después, para colmo, quiso dedicarme una pieza de piano.

Munú: ¡Vos sola con todos esos monstruos! ¿Estaban de pie o sentados alrededor de la mesa?

Cristina: Sentados. Y en la mesa, un mantel todo bordado, copas, cubiertos. Un marino en función de mozo, disfrazado. Y todos siguiendo la corriente. Cuando yo estaba al borde de la locura me llevaron a un lugar donde había un piano de cola... me sacaron en auto y fuimos a un gran salón ubicado en otras dependencias de la ESMA, fuera del campo.

Munú: ¡Qué espanto!

Cristina: ¡Una locura total! El tipo se puso a tocar una pieza de música clásica y me pidió que me parara al lado del piano. Los demás contemplaban la ceremonia sobreactuando un agrado que resultaba más escandaloso que la misma locura del concertista. En un momento en que yo pensé que no iba a poder resistir más, Marcelo me sacó de escena.

³⁵⁵ Jorge Alberto Acosta, jefe del Grupo de tareas 3.3.2 de la ESMA.

³⁵⁶ Nombre de guerra del teniente de fragata Ricardo Gabriel Cavallo, también conocido como "Sérpico".

Volvamos al momento del piano. La cautiva cree que interpretó una canción en alemán. ¿Qué pudo ser? ¿Un *lied* de Schumann o Schubert? Algo que no ofreciera dificultades técnicas para tocar y cantar a la vez. ¿Era un virtuoso? Evitaremos el desliz de la recreación. Que Aldini cuente lo que recuerda que sucedió una vez que el uniformado sacó las manos de las teclas. “¿Y saben lo que hice yo? Atravesada por el nerviosismo y la angustia le canté una canción”. Esa canción fue *Alfonsina y el mar*. Nueve años antes de que Aldini fuera secuestrada, Félix Luna y Ariel Ramírez habían poetizado el suicidio de Alfonsina Storni en el ya comentado disco *Mujeres argentinas*. “Por la blanda arena que lame el mar/ su pequeña huella no vuelve más/ un sendero solo de pena y silencio llegó/ hasta el agua profunda/ Un sendero solo de penas mudas llegó/ hasta la espuma”, canta Mercedes Sosa al comienzo, acompañada por el delicado piano de Ramírez, y esa estrofa piadosa se reprodujo *ad infinitum*. Los autores imaginaron a una Storni aquejada por “dolores viejos” que la llevan a recostarse “arrullada en el canto de las caracolas marinas”. Y eso es lo que interpretó la cautiva. “Cinco sirenitas te llevarán/ por caminos de algas y de coral/ Y fosforescentes caballos marinos harán/ una ronda a tu lado/ Y los habitantes del agua van a jugar/ pronto a tu lado”. En la ESMA no había “canto de caracolas” sino Pentotal. Inyección y eyección. O en el caso de las desaparecidas que no fueron ejecutadas, servidumbre y humillación. “Y si llama él no le digas nunca que estoy/ Di que me he ido”, termina la canción que las sobrevivientes como Cristina debieron ubicar y evocar fugazmente al momento de ser revelado aquel episodio. Porque sabían. Munú llora al enterarse y dice que es una locura, locura que deja a Cristina muda, diciendo que no supo por qué lo hizo, y su compañera de cautiverio se atreve a pensar que pudo haber sido una reacción, conjetura que no parece satisfacer a Miriam que subraya, “esa canción” justamente, una canción sobre, dice, una muerte dulce, lo que provoca un silencio de todas, hasta que Munú lo rompe. Haber cantado *eso* en medio de la tragedia, pudo haber sido, supone, un modo de salir de la realidad y entrar en un profundo estado de comunión con ella misma, pero se le agotan las explicaciones. Lewin asiente pero después de un punto suspensivo que la atraganta repite: “Pero esa canción”. Cristina les jura que no supo por qué, y se inclina a pensar en el inconsciente o fue un homenaje a esa joven que nunca conocería. Desde que abandonó la ESMA relató ese hecho de una manera excepcional. Nunca pudo volver a escuchar *Alfonsina*... sin que le doliera.

¿Podemos “comprender” todo lo que encierra esa escena de la ESMA? ¿Cómo escuchar de nuevo *Alfonsina y el mar* sin sentir a través de esa canción cuánto de la experiencia concentracionaria concernía también a toda la sociedad? Porque este quizá sea el punto. Mejor dicho: el punto ciego que es parte de una línea silente que se extendió unas cuadras más al sur, hasta llegar a Obras Sanitarias: esa distancia elusiva, impensable, impensada. La contigüidad entre el *homo sacer* y el *homo musicus*. ESMA: Avenida del Libertador 8151. Obras: Avenida del Libertador 7395. Unos 700 metros de separación. Y la música el medio, en el medio. Obras comenzó a funcionar como catedral de la música el 8 de noviembre de 1978, un mes antes del secuestro de Aldini. Esa noche, se ha consignado, Serú Girán presentó su primer disco homónimo. Hablar de la música de ese más allá del campo era otra manera de manifestarse la “terrorífica normalidad”. Y eso es lo que recordó la cautiva Beatriz Elisa Tokar. “El punto era ya la relación de por sí sofisticada, la podríamos llamar. Era terrible. Que ellos se te pongan a hablar a vos de temas comunes o inherentes a un espectáculo de televisión, suponete, o una banda de música, de rock, Astiz venía a decir qué pensaba de Charly García, así, como si fuera un compañero de facultad, cuando vos sabías que había sido el que te pegó, te secuestró”.³⁵⁷

El campo estaba en todas partes. Irradiaba su efecto. ¿Amplió el espacio acústico o fue por momentos al revés? La pregunta sobre los modos de transitar esos años aquel sector de la Avenida del Libertador no puede ser impersonal. Estuve en Obras por primera vez el 30 de noviembre de 1979. Fui a escuchar a Milton Nascimento. ESMA. OBRAS. ¿OSMA? Espero que George Steiner me ayude a esclarecer que hay algo más que un juego de falsos acrónimos en este gris sobre gris: “Hubo pocos intentos de relacionar el fenómeno de la barbarie del siglo XX con una teoría general de la cultura... No son muchos los que se formularon o comprendieron la cuestión sobre las relaciones internas de las estructuras de lo inhumano y la matriz contemporánea de una elevada civilización. Sin embargo, la barbarie que hemos experimentado refleja en numerosos puntos la cultura de que procede y a la que profana. Empresas artísticas e intelectuales, el desarrollo de las ciencias naturales, muchas ramas de la erudición florecieron en estrecha proximidad espacial y temporal con

³⁵⁷ Rodríguez Arias, Miguel. *El Nüremberg argentino*. <https://www.youtube.com/watch?v=Azo8eQ7WpeE>

las matanzas y los campos de la muerte. Es la estructura y la significación de esa proximidad lo que debemos considerar atentamente”.³⁵⁸

Steiner piensa específicamente en Dachau. Nada impidió que en “el cercano mundo”, es decir, Munich, a 13 kilómetros del campo donde por primera vez se probó y refinó el sistema de tortura, terror y exterminio que definió al universo concentracionario, “se desarrollara el gran ciclo de invierno de la música de cámara de Beethoven”.³⁵⁹ Su pesimismo cultural se fundó entre otras en esa proximidad. En abril de 1945, el primer teniente médico Marcus J. Smith y otros miembros del Equipo de Personas Desplazadas del Ejército de los Estados Unidos entraron a Dachau para atender la necesidad de los enfermos y hambrientos dejados por los nazis. Cuando fueron a ocupar una casa de piedras de dos plantas que debía servir además como oficinas, encontraron un instrumento del esparcimiento de quien había sido el soberano. “Hay un buen piano aquí y el *inquilino* anterior debe haber sido un intérprete competente, a juzgar por las partituras musicales”. Smith vio sonatas de Beethoven y las *Rapsodias* de Lizst.³⁶⁰ Presumió algo más que un esporádico amateurismo. Dedujo que el jerarca era un hombre instruido, y se pone a revisar esas piezas, o sus títulos. “Miro, pero por supuesto no encuentro nada de los *verboten* compositores Mendelsshon e Hindemith”.³⁶¹ Del piano de la ESMA no podemos detectar en los integrantes de los grupos de tareas la misma y problemática disposición a la música de los nazis (A Reinhard Heydrich, el arquitecto de la “Solución final”, le gustaba tocar un *Concierto de violín* de Brahms después de su jornada de trabajo). La utilización durante la velada forzosa debió ser ocasional. Dice Aldini: “Hasta hace muchos años después no me di cuenta del significado. Muy loco. No encuentro otro término. Me daba vergüenza. Había cantado. ¿Por qué esa canción? No tenía conciencia de que ese era el destino de los desaparecidos: el mar. Solo sabía que no estaban más. Cantar fue un impulso, algo que tenía que hacer. Una necesidad vital, una forma de responderle de la que no fui consciente en su momento. La cárcel sin rejas es terrible. Cuando hay barrotes existe un límite. Vos

³⁵⁸ Steiner, George. En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura. Gedisa. Barcelona. 2013, p. 38.

³⁵⁹ Steiner, George, *Ibid*, p. 67.

³⁶⁰ Smith, Marcus J. *Dachau. The Harrowing of Hell*. State University of New York Press. 1995, p. 213.

³⁶¹ Se refiere a los músicos y artistas que entraban en la categoría de “arte degenerado”.

tenés que ponértelo en una situación como la que experimentamos, y tenés que hacerlo con la ayuda de los compañeros. Es muy difícil sostenerlo”.³⁶²

Aldini, como las otras *mujeres argentinas* y sometidas en la ESMA, fueron vitales con sus testimonios para condenar judicialmente a los responsables de los delitos perpetrados en ese campo. Una de las maneras que encontraron para resistir fue cantar juntas. “Canalizábamos el dolor para que circulara”. Lewin recuerda un intercambio coral en La Pecera, a Jaime Dri cantando un chamamé con su *sapukay*, el grito característico de ese género. Calveiro esa vez exhumó *Fangal*, el tango de Enrique Santos Discépolo y Virgilio Expósito (“fui un gil porque creí que allí inventé el honor/ un gil que alzó un tomate y lo creyó una flor”). Aldini eligió *El violín de Becho*, de Alfredo Zitarrosa. “Cantábamos las penas de uno, algo que tenía que ver con nuestra historia. Era muy importante. Se trataba de nuestro espacio: ellos no estaban”, dice Lewin.³⁶³ En aquella ocasión, ella eligió *Canción para mi muerte*, de Charly García: “Hubo un tiempo que fue hermoso y fui libre de verdad”.

V

“Debe quedar claro que no nos hemos confesado ante la CIDH. La Argentina solo se confiesa ante su Dios”, dijo el ministro del Interior, Albano Harguindeguy (la tapa de *La Grasa* se resignifica aun más con esa arrogancia). La inspección y las entrevistas a los familiares tuvieron un alto impacto noticioso. Aunque la mayoría de los medios cuestionaron los alcances de la visita, no pudieron dejar de hablar de aquello que se había callado. “Difícilmente pueda haber un argentino vivo que no esté ahora enterado de que los derechos humanos son una cuestión de importancia”, informó a Washington el embajador de los Estados Unidos en Buenos Aires, Raúl Castro.³⁶⁴ El voluminoso y lapidario informe de la CIDH se publicó en abril de 1980. La Junta Militar impidió su divulgación. A lo largo de sus casi 400 páginas se describía un país atroz. La CIDH había constatado la comisión de “numerosas y graves violaciones fundamentales” a los derechos humanos, en particular

³⁶² Conversación con el autor.

³⁶³ Conversación con el autor.

³⁶⁴ Citado por Gutman, Daniel. *Ibid*, p. 301.

el “derecho a la vida”, la “libertad personal”, la “seguridad e integridad personal, mediante el empleo sistemático de torturas y otros tratos crueles, inhumanos y degradantes”; el derecho “de justicia y proceso regular”, a ejercer plenamente la libertad de opinión, expresión e información.

La Comisión recomendaba que el Estado investigara las muertes “imputadas a autoridades públicas y a sus agentes”, enjuiciara y sancionara a los responsables. También pedía informaciones sobre cada caso de desaparición forzada. Para evitar que tuvieran lugar nuevos episodios de esas características proponía crear un registro central de detenidos que permitiera a los familiares conocer, en breve plazo, las detenciones practicadas. Los agentes represivos deberían estar en adelante debidamente identificados. La CIDH pedía además la derogación del estado de sitio y que se habilitara el derecho de opción para salir de la Argentina.

Bajo el cobijo de la Comisión Interamericana, Almendra anunció su regreso a los escenarios. “A diez años de una marca profunda, es que decidimos realizar el 7 y 8 de diciembre una serie de recitales en el estadio Obras Sanitarias. Por lo tanto, a la gente que todavía vive de su propio instinto le decimos: Necesitamos una región de poesía y música que desbarate, que confunda. Que inflame, que derroche. Que ilumine, que desborde, que enceguezca. Necesitamos hacer sonar una campana, para que su sonido nos sacuda y nos inunde. Para recordar, para evaluar, para emerger. Para seguir estando aquí y cantar por una generación fumigada”.³⁶⁵ Aunque Almendra revivió para recordar esencialmente su 1969, el acontecimiento pesó sobre la melancolía. Fue una respuesta cultural posible a las pretensiones de saneamiento y desinfección purificadora de los militares. Spinetta y los suyos necesitarían sin embargo volver a grabar nuevas canciones para conectarse musicalmente con su propio presente. El disco se llamó *El valle interior*.

Pero a la hora de hablar de subjetividades ningún objeto musical dice tanto sobre 1979 y ese septiembre como *La grasa de las capitales*. Si bien restituyó la consideración de parte del periodismo alternativo hacia Serú Girán, los equívocos siguieron estando a la orden del día. “Desmenuzamos a Serú Girán”. Con ese título, tan cercano a la portada de *the butcher* de los Beatles, *Expreso Imaginario* publicó una larga entrevista a sus integrantes. A partir de ese número, la revista cambiaba de diseño. Ya no abriría sus páginas con temas

³⁶⁵ *Expreso Imaginario*, septiembre de 1979.

culturales o históricos. Se hablaría directamente sobre música en “reconocimiento claramente a cuál es el mayor cauce de unidad entre los lectores y nosotros”. *Expreso* le preguntó a García las razones de su “visión apocalíptica” en *La grasa*. “Cuántas veces nos levantamos y decimos ‘no me banco más’. Eso es real, como también es real que uno va por las calles de su barrio y se dice: Pero, ¿qué hago yo en este lugar que no me corresponde?, o a veces te dan ganas de tirarte un tiro... por ahí el próximo disco trae cosas más alegres, pero no se nos puede pedir alegría si cuando hicimos el LP estábamos viviendo un momento crítico, crítico además para la música de acá; no pasaba nada”.

Frente a los periodistas, García y Lebon se quejaron no obstante de cómo se construía el sentido alrededor de sus últimas canciones. “Si vos lees todas las letras llegás a algo mucho más profundo que el ‘no se banca más’”. Charly dio a entender que a muchos se les había pasado por alto lo que se decía y cómo se lo decía. “Después leo las críticas de discos de afuera, y me parece que no se entiende la sutileza de acá y sí la sutileza de afuera”. Los Serú contaron que durante los carnavales de 1980 “la gente cantaba los temas, entendía de qué estábamos hablando”. El autor, aquel que hasta aquí ha sido esquivo a escribir *yo*, los escuchó en el Club Comunicaciones. No puede recordar esa comunión, aunque sí que se fue antes de que concluyera el recital. A la distancia puede decir que su comprensión era limitada, entre otras cosas porque le importaba más la música instrumental, y especialmente aquella que justificaba su valor a partir de la complejidad. Música para escuchar en soledad.

Una novedad tecnológica favorecería una audición bajo resguardo del *afuera*. La década del setenta despedía la era a la par que se preparaba el terreno para la completa reconfiguración de los modos de escucha. Con el año 79 terminado, y como una de las consecuencias de la libre importación y el dólar barato, empezó a circular en Buenos Aires el *walkman*. Primero, solo reproducía casetes. Pronto se lanzaría al mercado una versión con radio FM. El significado de la novedad no estaba solamente en el objeto sino en cómo se hablaba sobre *él*, sus propiedades, y se comunicaba su existencia. De ahí su condición de artefacto cultural, en principio asociado a determinados sectores sociales y lugares de la ciudad. La llegada del sistema estéreo y el sonido *hi-fi* había despertado en los años cincuenta visiones apocalípticas. Un disco de alta fidelidad –se dijo– cancelaría la experiencia social. La muerte del concierto sería inexorable. Esa profecía no se cumplió. Los jóvenes compradores de discos siguieron yendo a las salas y teatros. Además,

socializaron la audición en sus casas. El disco fue un factor esencial en la construcción de la subjetividad. El walkman venía a privatizar espacios. Para quedarse *solo* y ahora sí en completa soledad con la música. “Anteojos negros de carey/ auriculares en la sien/ no me escucha, no me ve”, cantaría Charly en 1981 (*Cinema vérité*). En dos años, García pasaba del “caño en la sien” a los auriculares. Ya no era necesario estar en casa para experimentar el retiro. Se podía activar el reproductor en la calle o los medios de transporte. Elegir la canción, el volumen, la calidad del casete (simple o dolby), creer en una fantasía de perfección aural, moverse mientras todo eso sucede. “Escuchar mientras esperamos algo que suceda o alguien aparezca, escuchar haciendo algo, yendo a caminar o correr... estar en dos lugares a la vez, o haciendo dos cosas diferentes a la vez, estando en un espacio urbano típicamente concurrido, ruidoso, mientras también estamos sintonizados”.³⁶⁶

El reproductor como ropaje y, además, constructor de un *soundscape* personal y una fantasiosa posibilidad de silenciar el entorno. Con el *walkman* llegaron mixturados los discursos sobre la supremacía tecnológica japonesa (al principio Sony, más tarde Aiwa y Panasonic), lo juvenil, el uso del tiempo libre, la inclusión del universo estéreo en el espacio público, pero también el modo en que, ahora sí, se recortaba la noción social de la música. Se establecía una diferencia respecto de los otros dispositivos de escucha (el tocadiscos, la casetera o la radio) y frente a los demás que miraban oír. Tener un walkman. “Qué moderno”, se diría en otra canción que Charly coescribió con Aznar y Spinetta en 1982 (*Peluca telefónica*). Todavía estaría investido de esa distinción.

Le Nouvel Observateur trató de indagar de inmediato sobre las modificaciones provocadas por el *walkman*.³⁶⁷ El diario francés preguntó a jóvenes de dieciocho a veintidós años si los hombres con el aparato eran humanos y estaban perdiendo contacto con la realidad. También quiso saber si las relaciones entre ojos y oídos cambiaban de manera radical y, finalmente, si sus usuarios eran psicóticos o esquizofrénicos. La mayoría de las respuestas coincidieron en detectar lo anticuado de la interrogación y el desvelo. Las cuestiones sobre la comunicación pertenecían a los años sesenta y setenta. Amalgama de música y cuerpo. O quizá las cosas sucedían metafóricamente al revés. Dice Hosokawa:

³⁶⁶ Du Gay, Paul; Hall, Stuart; Janes, Linda; Mackay, Hugh; Negus, Keith. *The Story of the Sony Walkman. Doing Cultural Studies*. Sage Publications. The Open University. Londres. 1997, p. 17.

³⁶⁷ Sollers, Philippe. “Seul contre tous...! Entretien avec Phillippe Sollers”, *Magazine Littéraire*, 171. Abril 1981, p. 50-52. Citado por Hosokawa, Shuhei. “The Walkman Effect”. *The Sound Studies Reader*, editado por Sterne, Jonathan. Routledge. Londres. 2012, p. 102.

“Cuando escuchamos el ‘beat’ de nuestro cuerpo, cuando el *walkman* se entromete en el interior de la piel, el orden de nuestro cuerpo se invierte, es decir, la tensión superficial de la piel pierde su función de equilibrio a través del cual se activa la interpenetración de Ser y mundo”.³⁶⁸

La primera impresión que suscitó ver a una persona con la cajita de música fue de sospecha. ¿Qué está haciendo? ¿Qué tiene? Mostrar y ocultar (aquí también, pero no por razones políticas). La inquietud no se vinculaba con lo que se escuchaba. Era el secreto mismo de ese dispositivo técnico en una ciudad de los secretos, una ciudad encajonada que no abandonaba su cruzada higiénica. “Por favor, lea esta nota en voz baja”, pedía *Gente* en su edición del 18 de enero del 79. Los ruidos, aseguraba, eran tan graves “como la polución del aire”. El ruido seguía enfermando a pesar del sosiego *manu militari*. “Buenos Aires es una de las ciudades más ruidosas del país. Y eso es muy grave para nuestra salud”. Las últimas investigaciones –decía la revista– eran alarmantes. “Todavía es imposible mantener una conversación sin gritos mientras se camina por cualquier avenida. Cuando lo logremos se habrá dado un paso adelante. Y podremos descubrir que el silencio también significa salud”.

³⁶⁸ Hosokawa, Shuhei. *Ibid*, p. 113.

7. ALEGRÍA

Qué linda es mi familia se estrenó el 17 de julio de 1980. Se trataba de otra comedia familiar de Palito Ortega, con todos sus ingredientes preconciarios. Pero hay algo más que llama a revisarla: ciertos síntomas, que nos pasean de los cines de barrio al Teatro Colón, donde ese mismo año fue aclamado Ginastera. Otra vez objetos distantes pueden ser integrados bajo un mismo grupo, el de las entonaciones afirmativas. Hora de pensar en esas músicas de la complacencia. Rastrear circunstancias y linajes.

En 1977, Juan Luis Gallardo, un profesor de la UCA y Director Ejecutivo de la *Revista de la Escuela de Guerra Naval*, ofreció su pluma para la única novela que se propuso realzar los fines moralizadores la tarea represiva. *La rebelión de los semáforos* comienza en Buenos Aires cuando un automovilista pasa una luz en rojo y es imitado por otros hasta que el embotellamiento deviene revuelta, desconocimiento de la autoridad, ocupación de propiedades, saqueos, incendios, incitación a rebelarse. Las multitudes “vagaban en cueros” por las calles, amparadas en “la tiranía del número”. Pero un grupo de ciudadanos ejemplares se propone restablecer el orden, terminar con la “Gran conjura” que busca carcomer los cimientos del Espíritu occidental sobre la base del “libertismo progresivo”, la “angurria acumuladora”, “la violencia extraviada y el Pacifismo a todo trance”, “la impudicia multitudinaria” y, por último, el gusto por el “arte espantoso”.³⁶⁹ La victoria llega cuando las fuerzas del mal y sus adeptos son convertidos en cerdos y lanzados al Río de La Plata (¡en 1977!). Las jerarquías se restablecen tras su inversión corrosiva.

Si hablamos de esta novela es precisamente por la proximidad temática que tiene con una ópera de Roberto García Morillo. *El caso Maillard* se estrenó a fines de septiembre de ese año en el Teatro Colón y no hacía falta que el compositor se pusiera de acuerdo con Gallardo para compartir una máxima machacada desde el Golpe: un mundo puesto patas para arriba debe recuperar su eje vertical. La obra de García Morillo había recibido el Primer Premio de Música de la Secretaría de Cultura de la Nación en 1976. “Un

³⁶⁹ Gallardo, Juan Luis. *La rebelión de los semáforos*. BAESA. Buenos Aires, 1977, p. 87.

acontecimiento destacado de nuestro ambiente musical”, la definió *La Opinión* antes de su estreno. “Es una ópera cómica y burlesca... No es que buscara una tesis y en consecuencia buscara un pretexto para servir a la misma”, explicó su autor al diario. *El caso Maillard* se basa en uno de los relatos grotescos de Edgar Allan Poe, *El sistema del Dr. Tarr y el Profesor Fether*. Dos jóvenes caballeros van de viaje por el sur francés. Llegan a las cercanías de un manicomio privado que suscita la curiosidad de uno de ellos. Su acompañante le presenta al director de la institución, Monsieur Maillard, y se despide. Al entrar a la institución pronto se verá sorprendido por la conducta de unos y otros. Durante una la cena en la que los “violines chirriaban, el tambor tronaba, los trombones mugían como otros tantos toros de bronce de Falaris”, queda claro que los locos simulan ser cuerdos y los supuestos cuerdos están encerrados locos. La “contrarrevolución” es finalmente sofocada. En la ópera la acción transcurre en un país y una época indefinidos. Los jóvenes son, en este caso, periodistas, Edgar y Eva, y han recibido el encargo de escribir sobre el sistema puesto en práctica por el doctor Maillard. El director, a quien acompaña un sirviente gigantesco: “Joe, la Tumba”, no tiene reparos en explicarles su “método”. En la mansión son invitados a participar por la noche de una fiesta de etiqueta que parece evocar “la toma de la Bastilla”. Asisten una veintena de invitados. La mesa se sirve sin ahorrar ambrosías. Se alternan bailes y canciones. Los comensales se comportan de manera muy extraña y son llamados al orden por Maillard. Los periodistas no dan crédito a lo que ven y escuchan. El director los tranquiliza. Se trata de gente normal, apenas bebieron más de la cuenta. En medio del baile final estalla un trueno que provoca pánico. La farsa concluye cuando los guardianes encerrados por los locos logran escapar y restituyen los verdaderos roles y escalafones. Pero un elogio del orden no hacía más que reproducir en escena cierto sentido común en *la gente común*.

Sin embargo, faltaba algo superador. Hubo un momento, después del Mundial 78, en el que la dictadura empezó a pensar que la “alta cultura” musical podría ocupar una zona vacante de la adhesión y decir algo más en su propia sintaxis, por sus propios medios, sin caer en eso mismo que Gallardo observaba como peligroso y decadentista (el “arte espantoso”). Se necesitaba de un arte capaz de simbolizar la obra cívico-militar, obras sobre el arte de esa guerra exaltada como monólogo interior del Estado.

Al analizar las piezas compuestas en el bando franquista entre 1936 y 1939, Igor Contreras Zubillaga deja abierto un interrogante sobre cómo valorarlas. ¿Son músicas *de* la Guerra Civil? ¿Hay que considerarlas la respuesta “explícita o implícita” a los eventos “de unos individuos sumergidos en un mundo en crisis”?³⁷⁰ ¿Quedan acaso exentas y protegidas bajo el paraguas de la autonomía? Estas cuestiones se vuelven pertinentes para el caso argentino. El uso del posesivo no es arbitrario: hubo músicas *del* Proceso, encomendadas y producidas. El poder curó. Aunque a cuentagotas, ejerció esa potestad para tener una imagen de sí mismo. Esas singularidades son llamativas. Buch denomina “música estatal” al modo en que esta ha sido instrumentalizada por la autoridad.³⁷¹ Y cita los casos de *Deutsches Hendenrequiem*, una pieza orquesta cuyo autor, Gottfried Müller, se la dedicó a Hitler en 1934; *Il deserto tentato*, la ópera sobre la invasión fascista a Etiopía, de Alfredo Casella; la *Abertura Solene 1640*, de Luís Freitas Branco, dedicada al dictador portugués Adolfo Salazar; las obras comisionadas por el régimen de Vichy y llevadas a cabo por el grupo La Jeune France, y, por último, la *Ofrenda a los caídos*, el “poema sinfónico de la Guerra Nacional” que el profesor de Composición del Conservatorio de Madrid, Conrado del Campo, obsequió a Franco. ¿Habría que agregar a esa lista *Iubilum* (júbilo, en latín), de Ginastera, y el *Canto a San Martín*, de Roberto Caamaño? Ambas se escucharon en la primera mitad de 1980 en el Teatro Colón cuando Videla cumplía su último año y el general Leopoldo Galtieri recordaba que las urnas estaban bien guardadas.

Cuenta Buch que un año después del Golpe el comodoro Guillermo Gallacher, colocado por la Fuerza Aérea al frente del Colón, le escribió a Ginastera para recordarle su condición de ex alumno en el Colegio Militar y, por sobre todo, que el Teatro era su casa. La carta de respuesta citada en *The Bomarzo Affair* está imbuida de la misma retórica “reorganizadora” del Proceso. El autor de *Estancia* exhorta en su letra manuscrita al comodoro a devolver el “prestigio” y “esplendor” de la gran sala. Ese objetivo solo será posible si se retorna a una “férrea disciplina” que debe ser “tan estricta como en un cuartel pues es la jerarquía la que orienta y conduce”.³⁷²

³⁷⁰ Contreras Zubillaga, Igor. “El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)”. <https://amnis.revues.org/1195>.

³⁷¹ Esteban Buch. “Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: *Iubilum* op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)”. *Composing for the State. Music in Twentieth-century Dictatorships*. Editado por Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Denis Silva. Routledge, 2016.

³⁷² Carta del archivo Ginastera, Fundación Paul Sacher. Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*. Adriana Hidalgo. 2003, p. 185.

Casi dos años más tarde, el 17 de mayo de 1979, después de días de ajetreo institucional y conflictos sindicales durante los que desaparecieron varias personas –fue uno de los últimos picos altos de la represión–, Videla se hizo unos minutos para recibir al maestro radicado en Suiza. Cita protocolar pero que entrañaba mutuos beneficios simbólicos para el anfitrión y el convidado. “Ginastera con el presidente”, informó *La Nación* el 18 de mayo. La noticia fue ilustrada con el momento del intercambio. Un Videla de civil estrecha el brazo del músico académico más afamado, que, en la otra mano, sostiene un manojito de discos, seguramente con obras suyas (*¿La cantata para América mágica? Un título que podía traer a confusiones tercermundistas que el mismo Ginastera aborrecía. ¿Panambí? ¿Sus Sonatas para piano o su endiablado Concierto para piano?*). Los vinilos están atados con piolines, como si se hubiera hecho un nudo de urgencia. No hay duda sobre la motivación de Ginastera. “El destacado compositor concurre a presentarle sus saludos y entregarle un presente recordativo”. El mismo día *Clarín* también le dedica un recuadro a la misma cita, pero su título es engañoso, por lo que parece circunscrita a las tareas de Gobierno. “Videla, con Graffigna”. El texto informa, sin embargo, que antes de conversar con el jefe de la aviación militar, el dictador había recibido “el saludo” de Ginastera “en audiencia que no estaba prevista”. El visitante ilustre “obsequió al presidente una colección de discos”.



II

Videla correspondería el gesto con su asistencia al Colón, donde horas después sonaría el *Concierto para chelo* interpretado por su esposa Aurora Nátola y la Orquesta

Filarmónica del Estado de Hamburgo. El palco de honor, ocupado por el “cuarto hombre” de la Junta junto con su esposa y el edecán naval, el capitán de fragata Oscar Calandra, convoca a otros palcos y plateas, otras maneras de escuchar *desde* el poder. Hitler y Stalin eran melómanos y establecieron durante el siglo XX un modo de relación entre la política y los gustos musicales. El nazi festejaba sus onomásticos con Beethoven. Pero es Wagner la figura que lo constituye como algo más que un amante de sus dramas. Hitler se asoció tempranamente con los herederos del autor de la *Tetralogía* e hizo de Bayreuth su santuario. Como wagneriano devoto, creyó encontrar en esa obra fundamentos de su propia doctrina. Llegó al poder en 1933, apenas dos semanas antes de los fastos por los cincuenta años de la muerte de Wagner. A muchos les resultó difícil separar un evento del otro, y más cuando Wieland Wagner, el hombre que después de la Segunda Guerra impuso una importante renovación estética en Bayreuth, había sido el director de un pequeño campo de concentración en las cercanías del teatro.

El georgiano, por su parte, amaba la ópera rusa, en especial sus portentosos bajos. Stalin gozaba con las óperas de Mijaíl Glinka y Modest Mussorsky, en especial *Boris Godunov*, drama del cual llegó a recomendar una puesta en escena que muestre “correctamente al pueblo³⁷³”. Complacer su oído se convirtió en un asunto delicado. “Consciente de la presencia del déspota en el Bolshoi, un cantante en *La reina de espadas* dio una nota equivocada. Stalin conocía bien la ópera de Tchaikovsky. Llamó al director del teatro para obtener una explicación³⁷⁴. Pero nada se compara con la perversa relación que estableció con Dimitri Shostakovich. En 1936, el año de las “Purgas de Moscú”, el georgiano fue al estreno de su ópera *Lady Macbeth of Mtsensk*. El compositor, al advertir la falta de entusiasmo en el palco oficial, intuyó que algo malo le sucedería. Pero todo fue peor de lo pensado cuando leyó en *Pravda*, el órgano oficial del Partido Comunista, un editorial demoledor: “Confusión en vez de música”. Shostakovich era acusado de “pequeño burgués”, “formalista” y de haber olvidado “las exigencias de la cultura soviética de desterrar la crudeza y lo salvaje de todos los rincones de su vida” en nombre de la

³⁷³ Cuando el hombre prácticamente se arrastró hasta el palco, el dictador le preguntó si el intérprete tenía títulos honorarios. “Es un artista del Pueblo”, le respondieron. Stalin negó con su cabeza y se limitó a señalar “tenemos un pueblo generoso. Volkov, Salomon. *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*. Alfred Knoff. Nueva York. 2004, p. 25.

³⁷⁴ Volkov, Salomon. *Ibid*, p. 9.

innovación.³⁷⁵ El estilo del artículo fue “humillante” y “ofensivo”. Hablaba de una “tendencia peligrosa” para la música soviética. “La fealdad de izquierda en la ópera está creciendo de la misma fuente que la fealdad de izquierda en la pintura, la poesía, la pedagogía y la ciencia”. Semejante calificación en medio de los juicios a los históricos dirigentes bolcheviques acusados de pertenecer a la “oposición de izquierda” podía significar el patíbulo. ¿Quién podía atreverse a semejante analogía? Por mucho tiempo se creyó que habían sido los críticos musicales de *Pravda*. Volkov, el ensayista que mejor reconstruyó el caso *Lady Macbeth*, no tiene duda: el autor de la diatriba había sido Stalin.

La música fue también un factor de prestigio para acceder a la Casa Blanca. En el otoño de 1956, Dwight D. Eisenhower se lanzó a su reelección. Como parte de su campaña, RCA Victor lanzó al mercado *La música favorita del presidente*, un disco que incluía una serie de fragmentos de obras de Bach, Beethoven, Strauss y Mendelssohn interpretados por Leopold Stokowski y Marian Anderson, entre otros. Lo importante, en su lucha por la permanencia en la Casa Blanca, era ser asociado con esos autores canonizados: favorecían a la imagen de un estadista. En las elecciones de 1960, *Time* quiso saber sobre los gustos musicales de John F. Kennedy y Richard Nixon. Kennedy respondió a través de su esposa, Jacqueline Bouvier: *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, *La valse*, de Ravel, la ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky. Nixon, por su parte, confesó su predilección por ciertos musicales de Broadway, las canciones mexicanas (“me recuerdan mi luna de miel”) y, porque consideraba que la música clásica era un activo político, citó también *El lago de los cisnes* de Chaikovsky.

Los gobernantes argentinos, déspotas y demócratas, han sido reticentes a mostrar sus discotecas u ofrecer claves de su condición de oyentes. Salvo excepciones, de las que forman parte Perón, Massera y Juan Carlos Onganía (todos militares). Este dictador activó el *Affaire Bomarzo* en el mismo palco donde se sentaría Videla. Abominó la ópera de Ginastera y pidió una respuesta ejemplar de la Revolución Argentina a sus trasgresiones morales. Dejó que los censores actuaran en su nombre.³⁷⁶

Aquel mayo de 1979, Videla se encontró de repente frente a su autor con una ristra de discos en sus manos. Si pensamos que su oído se había configurado alrededor del soplido

³⁷⁵ Volkov, Salomon. *Ibid*, p. 101.

³⁷⁶ Lo ocurrido alrededor de esa obra de Ginastera está sobradamente documentado en el *The Bomarzo Affair. Ópera y perversión*, de Buch.

matinal de la diana, acaso en peñas folklóricas con sus cantos patrios y villancicos, lo habían provisto, sin desearlo, de una música inusual, de la segunda mitad del siglo XX, escrita por un compositor que había radicalizado su giro expresionista. La disonancia y el pentafonismo, la textura rugosa, el *cluster* y la tonalidad, convivían con elegancia.

Seguramente, al despedirlo de su despacho, antes de que iniciara su conversación con Graffigna, Videla debió derivar esa colección de grabaciones a los encargados de los regalos protocolares. Pudo haberse olvidado del asunto. Pero hizo algo más: fue al Colón a *dejarse ver escuchando* de modo atento, concentrado, como reclama el protocolo de la música abstracta. *Gente* lo retrató de brazos cruzados, haciendo que su cuerpo respondiera a las exigencias del concierto que estaba por comenzar, que le facilitara, al menos frente a la cámara, representar no al militar de aficiones elementales y anacrónicas –como fue el caso de Onganía– sino a un *hombre de gusto* y Estado a la vez; el dueño provisorio de una “cultura musical”, es decir, de una suma de conocimientos y experiencias unida a la eventual aptitud para hablar sobre ella.

La fotografía de *Gente*, tomada antes de que la luz de la sala se apagara y la orquesta alemana diera prueba de su eficiencia, quiso comunicar eso, una disposición, decirle a su lector: *Miren cómo se prepara para disfrutar con el intelecto y la emoción el acontecimiento: ¿cómo nuestro presidente puede ser ‘insensible’ a la música?*, que es, en definitiva, como señala Pierre Bourdieu en *La distinción*, la más espiritualista de las artes del espíritu y una garantía de “espiritualidad”³⁷⁷.

A diferencia del tanguero de la ESMA y del mojigato de la Revolución Argentina, Videla había ido al encuentro de una obra que, por la falta de frecuentación, pudo sonarle árida (media hora y ningún respiro ni concesión). No obstante, *exhibió* un interés que a oscuras acaso cesó. Y así pasaron los movimientos de ese *Concierto* escrito en 1968, primero, el misterioso *Adagio molto appassionato*, luego, el *Presto sfumato*, nominación también cargada de enigmas si se dedicó a leer el programa de mano (“esfumarse” rápidamente; acto de desvanecerse, escabullirse, pero también, sí, “desaparecer”), más tarde los *Trio notturnale*, *Assai mosso e desaltato* y, por último, el estremecedor *Largo amoroso*. Llegó el momento de los reconocimientos. Por un lado, el del teatro colmado a Ginastera. Y a la vez, recuperada la visibilidad, al principal invitado a la gala. Videla no se vio obligado

³⁷⁷ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid. 1998, p. 16.

a presentarse socialmente como *connoisseur*. Era sobre todo, más allá de la presidencia, un general, un militar que esa noche podía sugerir a los que aclamaban y daban sus vivas que él también, por qué no, intuía el valor de esa obra en cuestión, y si tuviera palabras, habría repetido, en el caso de que fuera indispensable, o de un modo más parco, fiel a su estilo, las que estuvieron en boca de los críticos: “El *Concierto* –sostuvo *La Nación* el 20 de mayo– es la obra de un artista fuertemente inspirado, de un creador que ve muy bien y por dónde anda y hacia dónde va, de un profesional que ha alcanzado extraordinaria maestría en el empleo de medios expresivos.... Una demostración clara de que para estar al día no se requiere recurrir a la extravagancia”. O, como señaló Jorge D’Urbano, de *Clarín*: “Desde el comienzo se crea un clima entre misterioso y alucinante que es una de las especialidades de Ginastera. En adelante va proponiendo ya un estado de casi salvaje euforia rítmica, ya un lirismo nervioso, amplio, fértil en el encuentro de soluciones casi espaciales”.

Pero claro que Videla no llegaría a esas circunstancias de impostación innecesarias ni magnificar una pertinencia socialmente constituida y adquirida (la de melómano que puede reconocer rasgos estilísticos). Insistimos: se ha *mostrado* en el Teatro. Tal vez, por unos instantes, salió del tedio y se sintió capturado por la agónica nota final del *Concierto*, esa nota sobreaguda y trémula que se resiste a la extinción –como si el sonido peleara contra el silencio y la misma muerte– y cierra con alto dramatismo una pieza de grandes dificultades técnicas. Con eso alcanzaba. Vestido con los atributos del buen burgués, ofreció su cuota de cultivación castrense. Y al aplaudir, seguramente de pie, el dictador personificó, una vez más, la amarga verificación de Steiner: “Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Decir que los lee sin entenderlos o que tiene mal oído, es una cretinez”.³⁷⁸

Entre los asistentes a la velada que se completó con la obertura de la ópera de Wagner *Los maestros cantores*, y la *Segunda Sinfonía*, de Johannes Brahms, estuvieron, además de Videla, Martínez de Hoz, figura benemérita del Mozarteum, a la sazón entidad patrocinadora del concierto, el ex ministro Álvaro Alsogaray, el ex almirante Isaac Rojas y hasta otro ex dictador, Alejandro Lanusse, a quien Videla había sancionado en agosto de 1976 con cinco días de arresto por indisciplina impropia de un teniente general retirado. “La ovación que Alberto Ginastera recibió, rodeado de sus intérpretes, debe haber sido para

³⁷⁸ Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura y lo inhumano*. Gedisa. Barcelona. 1982, p. 13.

él testimonio muy claro de que se lo reconoce debidamente y de que, por lo mismo, no se ignora quién es ni la justa dimensión de su hacer. Una sala imponente, entre cuya concurrencia se contó el presidente de la Nación, el teniente general Jorge Rafael Videla y pudo verse junto a altas autoridades a figuras caracterizadas de la vida cultural de Buenos Aires, contribuyó a dar medida a una noche memorable”, destacó *La Nación* en la mencionada reseña. Lo que *Gente* definió también como “la gran noche”, *Clarín* como un “resonante triunfo del arte nacional” y el semanario *Confirmado* como una “apoteosis” no solo musical “sino también social, rubricado por la presencia” del “cuarto hombre”. El título de la nota del 24 de mayo resumía mejor las aspiraciones: “Hamburgueses”.



Dos semanas más tarde –el 7 de junio–, la revista le dedicó varias páginas a Don Alberto. “Yo dejé un país en una época muy floreciente, en 1971, y al reencontrarme, al cabo de diez años veo que el ambiente cultural de Buenos Aires sigue siendo impresionante, como era entonces”. La conversación con el periodista Pablo Mendelévich discurre alrededor de diversos temas, entre ellos el rock, la adaptación de su *Tocatta* que había hecho Keith Emerson en el disco *Brain Salad Surgery*, y el nivel de las orquestas argentinas. “Yo creo que son buenas –dijo Ginastera sobre la Filarmónica y la Sinfónica–, tan es así que después de haber escuchado a ambas en la entrevista que tuve con el Presidente de la República le dije que una de las cosas necesarias era grabar música argentina con estas orquestas, con los grandes intérpretes argentinos”. *Confirmado* se interesó por saber cuál había sido la reacción de Videla: “Me respondió que la idea era admirable y que lo iba a tomar en cuenta para transmitirlo”. Y, lo más importante a los efectos de lo que sigue, Ginastera hablaba de la “fanfarria” que estrenaría en el Colón en 1980 a pedido de sus autoridades. “Tendrá el carácter de una obra americana, en el sentido primitivo, donde podrían intervenir ciertas melodías primitivas, de manera de darle un

carácter simbólico a Buenos Aires. Porque nosotros vemos a Buenos Aires como un puerto, adonde se llega o de donde se sale, y no es así: es la capital de todo un continente”. Pero, por sobre todas las cosas, “será una obra para celebrar un acontecimiento, así que será una obra de alegría”.

III

Joy. Rejoice. Contagiado de un mismo entusiasmo, Palito Ortega tomó una decisión sobre la película que se aprestaba a rodar. Al final de *Qué linda es mi familia* cantaría en castellano el “Himno a la alegría” que forma parte del IV movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Pero antes de enfrentar como espejos a su filme y la encomienda que el Colón le hizo a Ginastera para darle, con *Iubilum* forma instrumental al alborozo, sigamos con Videla para observarlo como un palimpsesto sobre esos escritos, el “culto” y el popular. “No tenemos nada que ocultar ni nada que avergonzarnos”, dijo el 13 de diciembre de 1979, en su presentación ante los medios de prensa después de la visita de la CIDH. Apenas dos micrófonos lo apuntaban –en su primer mensaje al país había utilizado seis–. Estaba, podría inferirse por la grabación, amplificado más de lo necesario. De hecho, Videla “salía” de los parlantes ubicados a espaldas de los periodistas y “volvía” a introducirse en los aparatos que transforman las ondas sonoras en energía eléctrica. Una y otra vez, prisionero de sus propias palabras. La voz retumbaba en la sala de prensa. No era la reverberación de una catedral, claro. Pero en esos decibeles desacostumbrados, en esa fracción de permanencia innecesaria del sonido, pareciera querer reafirmarse una idea de autoridad. La costumbre del orden cerrado quedaba atrapada en cuatro paredes. El traje –similar o el mismo al que utilizó para ir al Colón– era en ese sentido traslúcido: sugería la futilidad del camuflaje. Videla seguía apegado a los ritos del uniforme de fajina. No había arreglo en ese punto. Debe ser por eso que al dictador le costaba manejar el volumen de su emisión. De vez en cuando tocaba los micrófonos, les daba unos golpecitos, los acomodaba. Llega entonces el momento en que dice aquello por lo que será especialmente recordado: “En tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido, si el hombre

apareciera, bueno, tendrá un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z, pero mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido”. Ha movido las manos una y otra vez. Con “incógnita” y “desaparecido” dibujó un círculo en el aire, el mismo aire que atravesó su voz con un *portamento* ascendente y que concluyó en “ido”. De alguna manera esa inflexión no hacía más que subrayar la gravedad de lo dicho. Las dos manos giraron al decir “no está” y “ni muerto ni vivo”. Al hacerlo, esta vez la voz se deslizó hacia abajo. No era solo la conclusión de una sentencia sino la sentencia misma que se escapa de los ademanes.

La seguridad de Videla era falaz. El plan económico caminaba hacia el desmadre, al punto de que la Unión Industrial Argentina (UIA) se preparaba para romper amarras con Martínez de Hoz.³⁷⁹ El último año de presidente de facto acarrea además un “interminable juego de intrigas feroces, zancadillas”.³⁸⁰ Conspiraban en su contra –y contra su débil albacea, el general Viola– no solo Massera, también los generales Guillermo Suárez Mason y Luciano Benjamín Menéndez, jefes de los cuerpos I y III del Ejército. Los desacuerdos eran *vox populi*. Se los comentaba en oficinas, escaleras, pasillos y cuarteles; en las mismas oquedades de la Rosada. Las paredes los oían. El Palacio era una gran oreja que trataba de interceptar las conversaciones maliciosas. La amenaza se escondía tanto en los silencios genuflexos como en los ruidos. Todos portaban un significado. Hasta el trémolo de los redoblantes durante el cambio de guardia de la mañana (afuera del Palacio, Ford equiparaba en una publicidad la eficiencia de su Falcon con la precisión de una banda militar. El automóvil que devendría símbolo de los secuestros y las operaciones clandestinas era parangonado por su vigor y aptitud con el batir de los parches en la misma escena del poder). Nada menos que frente a la Rosada, que era representada en la televisión con la misma figura del dictador.

La idea del Palacio como cuerpo sonoro de Videla había sido presentada por Tato Bores cuando lo *llamaba* por teléfono. La plática era el plato principal del programa que el Canal 13, en manos de la Armada, emitía los domingos a las 20:30 y era publicitado con la

³⁷⁹ La deuda externa pública y privada había pasado en 1979 de casi 20 mil millones de dólares a más de 27 mil millones. La fuga de capitales había sido de tres mil millones de dólares. La inflación no descendía del 155%. Las importaciones habían aumentado en 3.000 millones de dólares y provocaban cierres fabriles en escala. El año se cerraba a su vez con 188 conflictos obreros que habían movilizado a unos 1.800.000 trabajadores, más del triple de los computados a lo largo de 1978.

³⁸⁰ Seoane, María; Muleiro, Vicente. *El dictador*, p. 342.

imagen del cómico pegado a su teléfono: “¿Usted quiere hablar conmigo, Señor...?”. La línea hacia el poder era algo más que un cable tendido. Hermenegildo Sábat dibujó en uno de los comentarios políticos de *Clarín* como el punto que unía el auricular de Bores con los de los integrantes de la Junta.³⁸¹

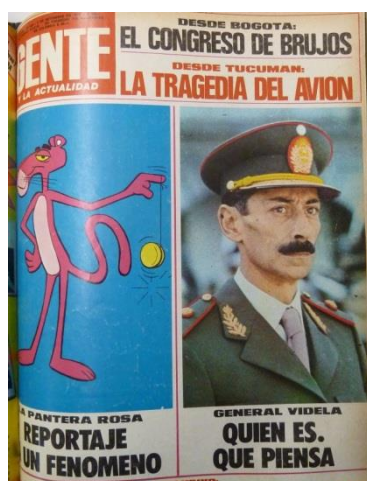


El aparato que desternillaba a los televidentes tenía las mismas dimensiones del cómico y alegorizaba a la Pantera Rosa, el personaje animado que habían creado Blake Edwards y Friz Freleng, y que era un éxito en las pantallas de ATC. ¿Cómo pudo asociarse a Videla con esa suerte de *gentleman* que fumaba cigarrillos con boquilla y era identificado por una melodía cromática tocada por un saxo tenor? Bores tomaba el teléfono para comunicarse con la “Pink House”, y ante esa certeza, sugerida por un breve silencio, continuaba en inglés, al igual *as ungentleman*: “May I speak with the presidente”. La espera se llenaba con risas grabadas. “Is you? How are you, sir, how are you?”. Las expresiones de hilaridad se combinaban a su vez con el batir de palmas. “Yes, my dear presidente. I miss you... ¡Qué placer oír su voz de vuelta, señor!”. Notable halago: *esa* voz, la de Videla, hablando *por sí misma*, transformada más allá de un desliz coloquial de su simulado interlocutor en fuente de admiración estética. “¡Qué placer!”. Sigue Bores: “Lo extrañé muchísimo en Punta del Este. Estaban todos menos usted, señor, ¿eh? Yo creo que en verano tendríamos que abrir un anexo de Balcarce 50 en (la calle) Gorlero”. Más aplausos. Las risas acusmáticas del público llenan una y otra vez los espacios que cede Tato. Decir y abstenerse. Enmudecer. Como en *La voz humana*, el monodrama de Francis Poulenc y libreto de Jean Cocteau, que también gira alrededor de una conversación telefónica en la que solo se ve y escucha a un solo personaje. En el caso de la ópera de cámara, la soprano, Ella, espera la respuesta de su amante. Con la salvedad del canto, el mecanismo que utiliza Bores es el mismo. Por el cómico del frac y la peluca nos enteramos de lo que *dice* Videla.

³⁸¹ *Clarín*, 20-05-79.

“Señor, el otro día escuché el mensaje de aniversario, ¿quiere que le diga la verdad?, todo lo que dijo me gustó muchísimo y espero tenerlo como presidente muchos años más... ¿Cómo? ¿Cómo que no? For what? Tell me for what! Se va en 1981, ¿pero por qué?... Ah, ya había sido determinado... eso quiere decir que pronto vamos a elegir presidente nuevo... ah, nosotros no (risas)... Ah, lo va a elegir la... ¿Quiere que le diga? Muy bien pensado. Le va a ir mucho mejor. Cada vez que lo elegimos nosotros no nos dura nada... en cambio, cuando los eligen ustedes, duración asegurada, señor”.³⁸²

¿Quiénes se descuajeringaban en el estudio televisivo? Era una risa bajo control, sin remate, una risa que no afecta identidades. ¿Qué fuerzas reprimidas alcanzaba a liberar? Así y todo, Bores creía estar siempre en la cuerda floja. “Como ahora nadie dice nada, yo soy una especie de voz en el desierto. Por eso tal vez lo levanten. Sería curioso, ¿no? Porque a mí me contrató el Estado... Es probable que yo no dure, que algún funcionario no esté conforme con lo que hago. ¿Pero quiere que le diga algo? Si eso pasa, si me echan, va a ser como si me sacaran un par de zapatos que me aprietan demasiado”.³⁸³



IV

³⁸² *Planeta Tato*. “Tato Bores habló por teléfono con Videla”. Publicado el 14-3-2013. https://www.youtube.com/watch?v=EeIVK4c6P_U

³⁸³ *Confirmado*, 31-05-79.

Videla se empeñaba en sobreactuar su papel de garante de la transición dentro del propio Proceso. Podía permitirse esas bromitas consentidas que Bores y muchos más consideraban iracundas, amenizar junto con Diego Maradona vestido de soldado, visitar la Feria del Libro, rendir homenaje frente a los restos de Sandrini en la calle Corrientes... o recibir a Ginastera. Los peligros, se insistía, habían quedado atrás. Su último año debería ser celebratorio. Los 400 años de Buenos Aires se prestaban para poner en escena las continuidades entre el presente y el origen. Esa sería una forma de convertir en victoria la derrota que supuso la visita de la CIDH y sus contundentes conclusiones. “Para defender la libertad y la dignidad del hombre, la Argentina tuvo que enfrentar este tremendo problema de una guerra en la que pagó precio de sangre”, había dicho también Videla aquel diciembre de 1979. “Creo en el despertar nacional después de haber transitado y cruzado un río de sangre”, amplió meses después el general Galtieri en una conversación con el periodista Bernardo Neustadt publicada en *Convicción* el 8 de abril de 1980.

La historia reciente, al igual que la pretérita, era contada como lo que Kohan llama “una variada narración de batallas y héroes militares, soldados por vocación o por la fuerza, clarines y cargas de caballería, de trincheras eficaces o mal cavadas, de enemigos en fuga o de capitulaciones”.³⁸⁴ Toda una manera de entenderse a sí mismos. También de figurarlo. El recuerdo de esa “guerra” quedó atado a las palabras que viajaban de un lado a otro. El mes del estreno de *Iubilum* en el Colón, el Correo emitió una estampilla de 500 pesos con la figura del “teniente general” Pedro Eugenio Aramburu (“el hombre que luchó contra la demagogia”, dijo *Gente* el 17 de julio del 80 al exaltar el homenaje postal), el presidente de facto asesinado en 1970 por Montoneros. Pero se esperaba algo más que un timbre volátil.

“Nuestra cultura no reclama deliberaciones ni postergaciones en materia de decisión, sino artistas enteros y capaces que se revelen por su arte y que, con verdadero derroche de armonía, hagan vibrar el alma argentina y la de todos los hombres”.³⁸⁵ Los *Fundamentos de una política cultural*, escritos en 1978 por el secretario de Cultura, Raúl Casal, eran seguidos sin mayores correcciones por su sucesor, Julio César Gancedo, un amante de las bandas militares. ¿Acaso una programación musical podía dar cuenta del espíritu del régimen, llevar la emoción patriótica, el imperativo de los prohombres y el culto a los

³⁸⁴ Kohan, Martín. *El país de la guerra*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2014, p. 13.

³⁸⁵ Casal, Raúl Alberto. *Fundamentos de una política cultural*. Ministerio de Educación y Cultura de la Nación., septiembre de 1978, p. 14.

héroes (anónimos y públicos) al corazón de la autonomía? A su modo eso es lo que hicieron Ginastera y Caamaño, el fundador de la carrera de Composición de la Universidad Católica Argentina (UCA), en 1958, y su entonces decano, respectivamente. El papel tutorial de esa casa de estudios es difícil de eludir. Además, su rector general, el obispo platense Octavio Derisi, había sido confesor de Videla y uno de los más vehementes opositores a la visita de la CIDH. “No tenía por qué una comisión extranjera venir a tomarnos examen. Creo que en este momento el Gobierno lo está haciendo bien y no era necesario todo esto. Pero, en fin, ya que ha venido pido a Dios que sean objetivos y no se dejen influenciar por aquella gente que ha creado el problema en Argentina: las familias de aquellos guerrilleros, que mataron, secuestraron y robaron”.³⁸⁶

La vida del Estado curador fue breve en lo que respecta a la música. Hizo de intermediario, informal pero autorizado, sin necesidad de justificarse en un discurso teórico. La cuestión nunca dejó de ser política y bajo esas condiciones negoció con el mundo pretendidamente autónomo de la música, contrató e intentó dirigir. Lo hizo sin competencia a la hora de promover la exaltación.

Primero *Iubilum*. Fue interpretada el sábado 12 de abril de 1980 por la Orquesta Estable del Teatro Colón, bajo la batuta de Bruno D’Astoli. *Turbae ad passionem gregorianam*, una pasión en latín escrita en 1974 y nunca realizada en Buenos Aires, quedó para otra velada ginasteriana del mes (la vuelta a casa del compositor más requerido en Europa y los Estados Unidos necesitaba un festejo dentro de los festejos). El programa de esa noche se completó con el *Concierto para violonchelo*, de Antonín Dvořák, con Aurora Nátola de Ginastera en calidad de solista, y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. *Iubilum* dura 11 minutos y se divide en tres movimientos (*Fanfarria, Coral, Finale*). Había sido comisionada por el Teatro en el marco de los 400 años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires. “Plausible iniciativa de quienes decidieron asociar a la música en sus manifestaciones superiores a tal acontecimiento”, señaló *La Nación* el 14 de abril. Buch ha constatado que la idea del encargo provino de Enzo Valenti Ferro, un crítico musical que asesoraba al administrador del teatro, el comodoro Gallacher, en calidad de director artístico. Gallacher había sido alumno de Ginastera en el Liceo Militar. “La pieza debía

³⁸⁶ Citado en Mignone, Emilio. *Iglesia y dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Colihue. Buenos Aires. 1986, p. 116.

referirse directamente al evento fundacional de 1580, en lugar de la ciudad de Buenos Aires como tal”.³⁸⁷

El júbilo era también un canto de victoria (de la ciudad sobre los peligros circundantes y del propio compositor). Recordemos: el primer español en explorar el Río de la Plata fue Juan Díaz de Solís. Entre 1515 y 1516 hizo “escala” en una isla que llamó Martín García. Al ver pobladores en la costa oriental, intentó desembarcar en un bote con siete de sus tripulantes en un paraje entre Carmelo y Punta Gorda. Fueron emboscados y descuartizados, asados y devorados. Los historiadores no se ponen de acuerdo en si el acto de canibalismo lo practicaron charrúas, que no eran propensos a esas ingestas, o sus vecinos guaraníes-chandules. En 1974, Coriún Aharonián exhumó ese episodio con su *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*. Se trata de una obra electroacústica en la que se utilizan quenás, pincullos, anatas, tarkas y sikus, grabadas por el mismo autor uruguayo. A diferencia de lo que había hecho Ginastera desde los años cuarenta con su “folklore imaginario”, Aharonián rehuyó tanto al homenaje filantrópico como la “radiografía exótica entrecortada”, menciones que no podían sino estar dirigidas a Don Alberto, el director del Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del cual el uruguayo había sido becario en 1969.³⁸⁸ En *Homenaje...*, por lo tanto, “no hay indiecitos con plumas ni fragmentos melódicos pentafónicos tradicionales acompañados por *bips* electrónicos”. Los aerófonos no han sido distorsionados, conservan su soplo “natural”. Aharonián siempre ha querido que el título no condicione la audición. No existe una obra programática. Pero en su modo de titularla y escaparle a ciertos tópicos estaba implícita una discusión con un Ginastera que, a lo largo de las décadas, había enfrentado más de una querrela estético/política.

La primera fundación de Buenos Aires no encaja por otra parte con el mito de la nación católica. Pedro de Mendoza se instaló sobre el margen del río el 3 de febrero de 1536. El fuerte no pudo soportar el asedio de los habitantes naturales. Pero antes de caer y ser destruido por querandíes, barenis o guaraníes, charrúas y zechanáis, hubo ocupantes que se devoraron a sí mismos. Ulrico Schmidl, un mercenario alemán que estuvo en Buenos

³⁸⁷ Buch, Esteban. “Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: Iubilum op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)”. *Composing for the State. Music in Twentieth Century Dictatorships*. Editado por Buch, Esteban; Contreras Zubillaga, Igor, y Deniz Silva, Manuel. Routledge. 2016. Nueva York, p. 187.

³⁸⁸ El CLAEM fue fundado por Ginastera en 1963 en el marco de las actividades del Instituto Di Tella y dejó de funcionar en 1971. Por sus aulas pasaron buena parte de los referentes de la música contemporánea europea y estadounidense, de Olivier Messiaen, Luigi Nono y Iannis Xenakis a Aaron Copland.

Aires 17 años y participó de la defensa de la población, de regreso a su casa, en 1554, escribió un relato sobre aquellos episodios. “Tres españoles se robaron un caballo y se lo comieron a escondidas; y así que esto se supo, se los prendió y se les dio tormento para que confesaran. Entonces se pronunció la sentencia de que se ajusticiara a los tres españoles y se los colgara en una horca. Así se cumplió y se los ahorcó. Ni bien se los había ajusticiado, y se hizo la noche, y cada uno se fue a su casa, algunos españoles cortaron los muslos y otros pedazos del cuerpo de los ahorcados, se los llevaron a sus casas y allí los comieron. También ocurrió entonces que un español se comió a su propio hermano que había muerto. Esto ha sucedido en el año 1535, en el día de Corpus Christi, en la referida ciudad de Buenos Aires”.³⁸⁹

Para Ezequiel Martínez Estrada, el “miedo originario” de la “ciudad primera” había creado “fantasmas absurdos” que evocaban a las “mutiladas víctimas” de los relatos de Schmidl, una “oleada del peligro” que venía “del más allá” y frente a la cual “nos defienden disciplinadas fuerzas de orden”.³⁹⁰ Manuel Mujica Láinez basó el comienzo de *Misteriosa Buenos Aires (1536)* en el relato del mercenario alemán. “Manucho” le puso música al fracaso de De Mendoza, y es la hecha en ese cuento por lo que llama la indiada. “Un soplo de aire helado, al colarse en las casucas de barro y paja, trae con él los alaridos y los cantos de guerra”. *Misteriosa Buenos Aires* se convirtió película en 1980 a modo de tríptico.³⁹¹ Alberto Fischerman dirigió la primera parte, llamada *El hambre* y que no es otra cosa que su mirada sobre 1536. La penuria era adjudicada a la *manu militari*. “Así los tristes morían, rabiando; los que quedaban, gritando decían, nuestro general ha causado a que este mal, que no ha sabido gobernarse, y ha venido a que esta necesidad...”. La frase queda en suspenso. El narrador también es uno de los famélicos. Hay que comerse todo, hasta las palabras. Y cuando suena una viola da gamba, la música se interrumpe porque el intérprete se devora sus cuerdas de tripa.

Música y lucha por el territorio, entonces. El canibalismo no podía ser un motivo celebratorio. Solo la segunda fundación de Buenos Aires había resultado vencedora en todos los términos: afianzamiento de la ciudad de la mano de los arcabuses y cañones y, al

³⁸⁹ Schmidl, Ulrico. *Viaje al Río de la Plata*. Emecé. Buenos Aires. 1997. pp. 27-28.

³⁹⁰ Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1983, p. 17.

³⁹¹ Los otros dos segmentos de la película patrocinada por “Tercera Fundación Producciones” fueron dirigidos por Ricardo Wullicher (episodio *La pulsera de cascabeles*) y Oscar Barney Finn (*El salón dorado*). El filme se estrenó el 10-09-81.

mismo tiempo, triunfo civilizatorio: los españoles ya no se comían a sí mismos por el hambre. Habían derrotado el cerco. ¿No era lo mismo que decía la dictadura sobre sí misma? Fundación y refundación. Nacimiento de la ciudadela militar (y luego letrada) y custodia de la esencia de Occidente encontraban ahí sus parentescos y persistencias. Lo que había que enfrentar en el presente era una campaña internacional. El propio Ginastera había reconocido la necesidad de dar esa pelea en los dominios musicales. Una buena grabación de su obra podría ser “una propaganda maravillosa para mostrar al público en todo el mundo que en Argentina hay otras cosas que las que las agencias de noticias nunca se cansan de mencionar”.³⁹²

Júbilo y Jubileo (es decir, indulgencia). Algarabía y perdón. Por el pasado no pensado o impensado (y por los procedimientos). Ginastera, desde el mismo título, decide pintar un origen sin desgarros. Podría decirse que elabora su propio mito sobre la fundación mítica de Buenos Aires. “*My original thought was to write a Fanfarre, but as the work developed in mind, I felt that a tripartite form with the duration of an overture was more appropriate. Thus IUBILUM was composed, a work in Three movements entitled Fanfarre, choral, and Finale* [Mi idea original era escribir un Fanfarre, pero a medida que el trabajo se desarrollaba en mente, sentí que una forma tripartita con la duración de una obertura era más apropiada. Así se compuso IUBILUM, una obra en tres movimientos titulada Fanfarre, coral y Finale]”, explicó en la partitura. El camino del Inca llega a la ciudad en ciernes a través de un “tema quechua” (metonimia de lo originario). En esas notas iniciales de los cornos (segunda mayor, quinta ascendente y cuarta menor descendente), interferidas por otros dos instrumentos similares a distancia de segunda menor, se advierte la impronta de Edgar Varese (en especial *Integrales*, de la que también toma ciertos usos de la percusión). La idea se repite y amplía. Parece ser central. Podría pensarse en los “cantos de guerra” de la “indiada” a la que hace referencia Mujica Lainez en *1536*. Pero este giro melódico es desplazado por el material contrastante de la *Fanfarria*, que viene “de lejos”, como fuera de escena, a lo Berlioz. Son los hombres a caballo, representados por cuatro trombones con figuras rítmicas irregulares (tresillos y quintillos). El duelo se densifica a medida que progresa. En el compás 25 llega a un punto de fuerte tensión sonora con el uso vertical de diez notas de la escala sobre un pedal de Re. Reclamará una resolución y no será dialéctica.

³⁹² Alberto Ginastera to Enzo Valenti Ferro, 26 February 1980, PSS-SG, citada por Buch en *Composing for the State. Music in Twentieth Century Dictatorships*.

Si seguimos el razonamiento que proponen esos juegos de oposiciones, a los dueños de las flechas les irá esta vez muy mal. Para constatarlo están los compases 47 y 48, con lo que podría considerarse una breve cita encubierta, rearmonizada y reelaborada de *Avenida de las camelias*, a la que, por si hiciera falta, acompañan los redoblantes con algo de ejercicio de estilo. Es la derivación lógica de los tresillos de la caballería. Ginastera recurre en este caso a los 12 sonidos, que distribuye en los cornos, las trompas en Do y los trombones, sobre un pedal de los contrabajos. La interválica es incompleta, pero no debería ser confundida con un mero recurso tópico (un *cliché* de la música genérica de bandas militares, que también está acá presente). El ritmo es casi textual. El ligero cambio tiene que ver con convenciones de escritura: las bandas militares utilizan semicorcheas como anacrusa, mientras que la música sinfónica, y eso es claro en Beethoven y Mahler, el tresillo.



“Avenida de las camelias”



(Alberto Ginastera. *Iubilum*. Compases 47 y 48. Boosey & Hawkes)

Por lo demás, *Avenida de las camelias* es, como se ha visto, la pieza con la que se han anunciado los golpes de Estado. Tal vez Ginastera nunca lo tomó en cuenta porque no solía escuchar la radio y en 1976, cuando el compositor Kushnir acudió en su ayuda, residía en Suiza. Lo cierto es que en sus obras abundan autocitas y citas. Las *Cinco piezas para*

cuarteto de cuerdas, de Anton Webern, son “mencionadas” en su *Cuarteto para cuerdas 1*; el *Concierto para violín y orquesta* juega con temas de los *Caprichos* de Niccolò Paganini; el rastro de *Los maestros cantores*, de Wagner, se detecta en la *Sonata para guitarra*. Esa información que llega de afuera, “conecta la obra a una red de textos y de prácticas musicales y, haciendo esto, la sitúa dentro de un tejido cultural dado”.³⁹³ La música tiene a su vez una propia tradición críptica para comentar un amor prohibido (en el caso de la *Suite lírica* de Alban Berg) o anhelos de trascendencia en Bach, por nombrar algunos casos. Aunque esos compases pasan muy rápido y perceptualmente puede necesitarse más de una escucha –algo que no era posible en 1980, pues la obra no estaba grabada–, la glosa *castrense* en *Iubilum*, su incrustación, no parece ser extemporánea. Como si fuera una placa (sonora) que lleva inscrito el recuerdo de sus funciones pedagógicas en el Colegio Militar, del significado de la espada y el escapulario. La hermenéutica oficial lo pasó por alto. La crítica no hizo ninguna mención al respecto. Entonces, ¿la oreja traiciona? ¿Estamos yendo demasiado lejos o las claves emergen de la misma *Iubilum*? Volvamos a glosar a Kramer: “Una interpretación puede ser errónea, pero porque la posibilidad de una interpretación garantiza la posibilidad de otras: ninguna interpretación puede ser simplemente correcta”.³⁹⁴ Tampoco parece anecdótico el uso en otro breve pasaje de las cuatro notas repetidas que tocan en el sexto compás los trombones (tres de ellas en anacrusa) que desde la *Quinta Sinfonía* de Beethoven suelen remitir al “llamado del destino”. Podría pensarse que ilustran el “destino manifiesto” de una Buenos Aires constituida por el peso de las armas y la cruz. La *Fanfarria* tiene un cierre marcadamente tónico de impecable factura técnica. Algo se ha impuesto, consolidado, es irreversible.

Levantar Buenos Aires, custodiarla, no ha sido tarea inocua ni gratuita. Mientras que la *Fanfarria* sugiere el choque entre fuerzas, el *Coral* que sigue, con su gestualidad hermanada al *Requiem Canticles* y la *Sinfonía de instrumentos de vientos*, de Stravinsky (esta última obra de marcado sentido funerario, compuesta a la memoria de un muerto ilustre, Claude Debussy), tiene la función de un responso bellamente orquestado (cómo negarle semejante arte a Ginastera en el pliegue y repliegue del diatonismo dentro de un complejo sonoro *posweberniano*). Los últimos dos minutos de la pieza, *Finale*, funcionan

³⁹³ Sottile, Antonieta. “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/viewFile/6087/8990>

³⁹⁴ Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. University California Press. Los Angeles. 2011, pp. 8-10.

como subrayado épico. Retornan los tresillos, esta vez en las cuerdas, zona grave y a la vez de lo profundo y esencial. El tema “kechua” de la *Fanfarría* se reelabora. La estructura se repite *in crescendo*. Las campanas –tañidos de la iglesia de la ciudad blanca– doblan a los vientos y anuncian exultantes que cesaron los peligros. El *tutti* orquestal expande esa sensación de euforia. El acorde de cierre repite el mismo procedimiento del primer movimiento. La evocación de ese territorio fantasioso, con sus forzadas reconciliaciones, no se llevaba bien con la verdad histórica. Tampoco eso era relevante. “Bella obra de Alberto Ginastera y gran labor de Aurora Nátola”, dijo *La Nación* el 14 de abril. El prestigio del compositor “se ha enriquecido con una nueva y cabal manifestación de inventiva y de maestría”. Ginastera, añadió, ha correspondido “a la encomienda” estatal “tal como había de esperarlo de él, de su talento orientado esta vez a la reafirmación de acendrado cariño que siente por el solar que lo vio nacer”. “Ginastera y su música para el país”, comentó *Clarín* al día siguiente. El crítico, Napoleón Cabrera, mezcló alabanza y sospecha en un solo párrafo. “Tradición sonora y religiosa y un evidente llamado a la comunión nacional se aúnan en *Jubilum*, vibrante proclamación de una Argentina soñada más que vivida”. “Triunfal recepción en el Colón al *Iubilium*”, señaló ese mismo día *La Razón*.

Una semana después, el régimen daría a conocer su airada respuesta al balance de la CIDH.

V

Buch, tan convocado en este capítulo, se ha preguntado si, más allá del “antiperonismo visceral” que Ginastera compartía con los militares, “y más allá de las obvias razones narcisistas que lo llevaron a aceptar honores oficiales”, esa obra puede ser oída como “la oda a la alegría del Estado dictatorial”.³⁹⁵ Por lo pronto, su perfil queda en una de las caras jubilosas de la moneda con la que el Proceso acuñó su autocelebración. En su reverso

³⁹⁵ Buch, Esteban. “Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: *Iubilum* op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)”. *Composing for the State. Music in Twentieth Century Dictatorships*. Editado por Buch, Esteban; Contreras Zubillaga, Igor, y Deniz Silva, Manuel. Routledge. 2016. Nueva York, p. 212.

encontramos el rostro todavía juvenil de Palito. Su personaje en *Qué linda es mi familia* – naturalmente el de un músico que se abrió paso ante las adversidades y, después de ser doble en el cine, encontró la oportunidad de mostrarse– no realiza el número *beethoveniano* en un teatro. Lo hace en una iglesia, frente a su *madre* (interpretada por Niní Marshall, que está muy ansiosa), su padre (Luis Sandrini) y una novia a la que besa con pudor sobre la mejilla antes de la presentación. Viste de frac. Desciende por las escaleras seguido de la mirada de las Trillizas de Oro y llega a la capilla. El unísono de la orquesta al comienzo recae en las cuerdas, como está indicado en la partitura. Las desafinaciones podrían sugerir parodia. Pero no. Impera la solemnidad. Le tocará a Ortega, en el altar, detrás de un crucifijo, darle voz castiza al *IV Movimiento* de la *Novena*. “Escucha, hermano”. La orquesta calla. Lo acompañan en clave pop guitarra, bajo y batería para anunciar que los hombres volverán por la senda de la fraternidad. Terminada la estrofa, la orquesta retoma su protagonismo. Se ve al director, el intermediario entre los intérpretes y la MÚSICA. Atención, está de espaldas. Dada su postura, deducimos que no mueve los pies, distraería al conjunto: se supone que ha distribuido correctamente el peso del cuerpo. La conducción necesita dar un mensaje uniforme a los que lo secundan. Nunca un ademán o una señal deben confundir a los subordinados. Es un músculo entrenado que saca lo mejor de los demás. Ellos transmitirán emoción, carácter, intensidad, sin que el director produzca un solo sonido. Pero los motiva, inspira, ordena. El movimiento de sus manos es, al menos, garantía de sincronismo con los instrumentistas. Una mano firme, dura a su modo. La muñeca no debe quebrarse. Sería un signo de debilidad. Suponemos que los músicos reparten sus ojos entre la partitura y esas manos acostumbradas a tomar decisiones. Tocan como pueden, lo que ellos pueden, y quizá con temor al yerro que sería penalizado con una mirada flamígera. Es que el director suele ser asociado a una figura de poder abusivo. No establece relaciones de pares con sus músicos: los escucha y porque escucha, manda (es todo lo contrario a lo que canta Palito). La orquesta es su instrumento (cómo dejarlos tocar solos y anarquizar lo que ha sido escrito con tanta precisión). Es, también, el sacerdote de un mundo no secular; ocupa el centro de la escena, la misma geografía de la vanidad. Desde ahí puede conducir con firmeza e inspiración. No escatimará esfuerzos ni costos. ¿Sería cruel en caso de necesidad de alcanzar un objetivo superior? Claro. Es esclavo de un fin. Para eso maneja ese palillo de abedul. Lo sostiene sin resignar capacidad motora. Apoya la

base de la batuta en la palma. Los dedos índice y pulgar se cierran para que no caiga. Que no decaiga la pulsación. La batuta es la extensión especializada de su brazo y su mente. Las manos tensan además hilos invisibles de sujeción institucional. El podio como un centro de energía que irradia disciplina.

Las discusiones sobre el carácter despótico del director llevaron en 1970 a los estudiantes en la Escuela de Arte de Portsmouth a fundar con el apoyo del compositor Gavin Bryars una orquesta abierta a cualquier persona, tuviera o no formación musical. En el caso de ser músicos, la Portsmouth Sinfonía los convocaba a tocar un instrumento que fuera enteramente nuevo para ellos. Brian Eno, por ejemplo, sopló el clarinete. Sus miembros tenían que ensayar y de ninguna manera tocar mal adrede. La Portsmouth –que no sonaba demasiado diferente al colectivo de instrumentistas que aparece en *Qué linda es mi familia*– se convirtió en un fenómeno cultural antiautoritario. Inclusive llegó al disco. Dejó de presentarse en 1979. El lugar social de la orquesta, su condición de metáfora del mundo del arte y la misma comunidad, estaba a su vez a la orden del día en Europa. El mismo año en que la Portsmouth Sinfonía se despedía, Federico Fellini estrenaba *Ensayo de orquesta*. La preparación –en una iglesia– de un concierto sinfónico deviene campo de querellas sindicales, ideológicas, de derivaciones ácratas, que enfrentan a todos contra todos hasta que parte del edificio se derrumba y muere la arpista. Se había ido demasiado lejos. El orden queda restituido en todas sus dimensiones: el director vuelve a comportarse como un dictador. Fellini quiso hacer de la orquesta un ensayo sobre la Italia posterior al caso Moro.³⁹⁶ Andrzej Wajda, en tanto, filma en 1979 *El director de orquesta*, y con la *Quinta sinfonía* de Beethoven de trasfondo permanente. Un afamado director de origen polaco, verdadero pavo real de las instituciones musicales, interpretado por John Gielgud, debe participar del Jubileo en París. Pero, en cambio, arrastrado por la nostalgia, vuelve a su ciudad natal, de la que estaba ausente hacía medio siglo. A partir de ese viaje, Wajda pinta a través de las miserias de una orquesta provincial a la Polonia comunista.

Las salas de cine de Buenos Aires de 1980 ofrecieron casi al mismo tiempo las dos películas para un público que no era el de *Qué linda es mi familia* (a esa la habían visto 1,2 millones de personas). Sin embargo, es en su escena beethoveniana donde las relaciones

³⁹⁶ Se llama así al secuestro y posterior asesinato en 1978 por parte de las Brigadas Rojas del líder de la Democracia Cristiana Italiana que había negociado un histórico acuerdo político con el Partido Comunista, conocido como el *Compromesso Storico*.

entre música y poder son más iluminadoras que las otras de lo que ocurría en la Argentina. Veamos por qué. Habíamos congelado la pantalla, demorando el develamiento de lo fundamental. El director ya no está de espaldas en la iglesia. De pronto advertimos algo que anticipaba el desajuste de la sección de cuerdas. El dueño de la batuta es un militar y se le concede un plano general de frente para que el espectador pueda apreciar sus charreteras sobre el hombro y, por sobre todo, las insignias, el distintivo que lo relaciona con un grado, un rango, una función, ejercida esta vez desde el podio. Mando con bastón del superior jerárquico. Solo entonces la cámara se detiene en los rostros de los demás músicos, seguramente suboficiales integrantes de la banda, acostumbrados a otro tipo de repertorio, de rutinas, y que, en estas circunstancias de comunión con alguien que viene de otro lugar – Palito –, creen salir adelante, en orden. Hasta dan muestras de embeleso (los ojitos cerrados en conexión con lo *inefable* beethoveniano).

La voz de Palito, quien camina entre ellos, se subordina ahí a esas necesidades. Hay una convergencia entre el UNO y el grupo, entre lo popular y lo culto, la prescripción y su acatamiento, atravesada por la sonoridad castrense. Si, como se comenta en la película de Wajda, “la orquesta es como un perfecto aparato, el director la constituye como una sociedad”, qué podía pensarse de una “sociedad” dirigida por un militar, más acá y allá de la escena de la iglesia en la película. Cuando Palito retoma su lugar protagónico, lo acompañan las Trillizas de Oro. “Si es que no encuentras alegría en esta tierra, búscala hermano más allá de las estrellas”. La música se corta y todo termina con padres e hijos alrededor de los ñoquis del domingo. “Solo en la familia encontraremos la alegría y la belleza del eterno amanecer”, se lee sobre el cartel final, y con la *Novena* otra vez de comentadora.

VI

Si Palito festejaba el presente y Ginastera había tematizado lo que llegaba de los yacimientos de la historia, a Caamaño (la tercera cara de la moneda) le tocó la fragua de la Independencia. Y lo hizo en concordancia con la obsesión ejemplarizante del Estado

alrededor de José de San Martín. De hecho, a principios de abril el Ministerio de Educación había lanzado su nueva embestida de “Moral y Cívica” para las escuelas secundarias detrás de la estatuaría del padre de la patria. El enfoque del ministro Juan Rafael Llerena Amadeo partía del supuesto “de que el hombre es criatura de Dios, puede alcanzar la verdad, es capaz del bien y se perfecciona en la comunidad política”, según declaraba al diario *Convicción* el 3 de mayo de 1980. Convencido de que los argentinos “somos herederos de una cultura de la que hemos de ser testigos” es “obligación de todos los hijos del país aprender a vivir con sus valores, conforme al ejemplo de nuestros antepasados”. Llerena Amadeo sentó esas bases al inaugurar los seminarios para docentes sobre “Metodología de la enseñanza de la historia sanmartiniana”. No tardaría Videla en asegurar que su libro de cabecera era la biografía del Libertador. El Comando en Jefe del Ejército le encargó entonces a Caamaño una obra por el bicentenario de su nacimiento, que en rigor había tenido lugar en 1978. Su nombre surgió en cierta medida por necesidad. Se había convocado a un concurso de composición y quedó desierto. La encomienda fue consecuencia de ese vacío.

El oratorio, para recitante, coro y orquesta, se basó en la *Meditación en la tumba del general*, de Francisco Luis Bernárdez, y otros escritos. “Tuve en cuenta la personalidad de San Martín y por eso rehuí todo efecto fácil, todo efectismo y también evité todo lenguaje esotérico o simbólico. Ambas posibilidades son tan ajenas a San Martín como lo son al texto de Bernárdez”, explicó al diario *La Prensa* el 6 de abril. Caamaño, quien fuera director artístico del Teatro entre 1961 y 1965, le había puesto música a textos de Lope de Vega y Federico García Lorca. El recado castrense lo obligó a esfuerzos mayores. Dijo que no le había sido fácil “abordar el tema patriótico sin efectismos y hablar un lenguaje épico sin que el todo resultase solemne o estereotipado”. No quiso hacer una obra sencilla. “Aspiro a que se comprenda”. Su *Canto* debió presentarse el 21 de abril. Por razones no explicadas, se reprogramó para el sábado 12 de julio, es decir, dos días después de que se empezara a proyectar en los cines *Qué linda es mi familia*. La cantata compartió programa con *Escenas argentinas*, del compositor Carlos López Buchardo. La función extraordinaria fue organizada por el Ejército y la Municipalidad. Los generales le asignaron especial importancia al estreno, al punto de que ATC lo transmitió en vivo a través de su ciclo *Centro cultural*. A las 21 horas, la locutora Liliana López Foresi dibujó su mejor sonrisa

para anunciar el estreno. “No somos presuntuosos. Por algo es uno de los pocos programas recomendados por la Secretaría de Cultura de la Nación”.³⁹⁷

El *Canto a San Martín* deja escuchar influencias de Bartók y Stravinsky (en este caso especial la *Sinfonía de los salmos*). El recitante (el actor Luis Medina Castro) sobreactúa sus énfasis. “América es libre a costa de sus propios esfuerzos, no desciende informada al cadalso que le preparan los tiranos... los granaderos de mi mando, en su primer ensayo, han agregado un primer triunfo a las armas de la patria”, dice, y el coro, en este caso solo las voces masculinas, le contesta “quién será carne de su carne”. Se canta como si en rigor se conociera la respuesta. Los militares en el poder reclamaban la única legitimidad de la estirpe. También las diezmadas guerrillas (en su momento el ERP, lo mismo que Montoneros) y los partidos de izquierda abogaban por un ejército “verdaderamente” sanmartiniano. Pero solo las instituciones armadas se sentían dueñas absolutas de esa prosapia. El San Martín representado por Medina Castro no arrojaba dudas al respecto. “El verdadero patriotismo en mi opinión consiste en hacer sacrificios, hagámoslos y la patria es libre, de lo contrario seremos amarrados al carro de la esclavitud”. Abnegaciones. Brío. No es solamente el San Martín de las máximas. Se trataba del militar, el que hablaba del “placer de un triunfo para un guerrero que pelea por la felicidad de los pueblos”, y de un Ejército, el de Los Andes, en el que había quedado “para siempre la gloria de decir, en 24 días hicimos la campaña, pasamos las cordilleras más elevadas del globo, concluimos con los tiranos y dimos la libertad a Chile”, a lo que el coro le responde, con vehemencia: “Gloria”. El recitante lee, pero a la vez es como si San Martín se cantara a sí mismo, y avisa que el destino lo llama a seguir hasta Perú (otro asunto de delicada actualidad: invocando la misma contribución sanmartiniana, el Ejército ya colaboraba activamente con la contrainsurgencia en Honduras y El Salvador). “Nada importa más que aprovechar el angustiado tiempo que nos resta. Él huye con la velocidad del rayo, y un terrible remordimiento nos devoraría si le dejáramos escapar infructuosamente por nuestra indisciplinable omisión. No es suficiente el sacrificio de nuestras fortunas”. Sacrificio nuevamente. Un tema fugado se despliega por las distintas secciones de la orquesta sobre la base de un ritmo militar (Ginastera y Caamaño parecen haberse puesto de acuerdo en la

³⁹⁷ Archivo histórico de RTA. Liliana López Foresi presenta la televisión de una función extraordinaria en homenaje a Don José de San Martín, organizada por el Ejército argentino y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el Teatro Colón. <http://www.archivorta.com.ar/asset/centro-cultural-12-07-1980/>

inspiración tópica). Es un general que se debe a su patria quien se retira de un frente para asumir otro (lo mismo que estaba haciendo Videla y, si la obra había sido dedicada a la Junta Militar, no hay razones para desestimar el sentido de ese párrafo), pero advierte: “Me veréis a vuestro lado mientras haya peligro”.

El teatro lleno estalló en aplausos y Caamaño debió salir en más de una oportunidad a saludar. En los palcos hubo hombres de uniforme. El *Canto a San Martín* no mereció ningún comentario periodístico. La prensa musical estuvo esos días abocada a reflejar el fuerte impacto de la visita de Daniel Barenboim y la Orquesta de París a Buenos Aires que había sido organizada por el Mozarteum Argentino y que derivó en un choque diplomático con Francia por la solidaridad de un grupo de músicos franceses con los desaparecidos. Parte de esos instrumentistas visitó incluso a las Madres de Plaza de Mayo y luego publicó en algunos diarios un comunicado de solidaridad con los artistas víctimas del terror.³⁹⁸ “Sr. Barenboim. Su orquesta hizo mucho ruido”, increpó desde su portada al director la revista más empática con la dictadura. “Yo nunca intervine en política”, le dijo el 24 de julio a *Gente* Jeannette Arata de Erize, la presidenta de un Mozarteum que integraba en su comisión directiva a Martínez de Hoz, cuando quisieron saber qué pensaba acerca del incidente.

Pero la música (“alta”) no podía sostener la ficción de un arte despolitizado, apenas un alivio espiritual. Hasta a Caamaño le podían inquirir sobre su “misión” como compositor en la Argentina. “En este momento en que todos necesitan sentir la convivencia y el espíritu de colaboración”, le toca “dar a la comunidad lo mejor de sí mismo en todos los órdenes para contribuir a hacer la vida más hermosa y a sentirse mejor”, decía a *La Nación* el 3 de agosto. Y esto nos empuja a otro campo minado. La palabra “colaboración” traía de la Francia bajo el dominio nazi una roedura indisimulable. ¿Cómo entenderla en boca del autor de la única obra patrocinada por el Ejército? Puede darse por seguro que Caamaño no la utilizó en los términos que circuló en París en 1941. Así y todo choca. En *La musique aupas: être musicien sous l'Occupation*, Karine Le Bail plantea la cuestión de la música “colaboracionista” durante aquellos años. Y lo hace sobre la base de lo que considera una “cuestión crucial, válida en todo tiempo y lugar”: la responsabilidad de un artista “en una

³⁹⁸ Una completa y aguda revisión de aquellos acontecimientos, así como una disección de los posibles modos políticos de recepción de la *V sinfonía* de Gustav Mahler en el Teatro Colón, se encuentran en Buch, Esteban, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 2016. Nos hemos abstenido de la cita amplia a los efectos de no abusar de las líneas de investigación abiertas por el autor.

situación de crisis nacional”.³⁹⁹ Esa mención a “todo tiempo y lugar” permite trasladar el mismo interrogante al análisis del caso argentino, sin descuidar las especificidades del mundo social como el de la música, que, a diferencia de las artes plásticas y la literatura, “vive y subsiste para la representación, delante de un público, sobre una escena”.⁴⁰⁰ El propio Caamaño reconoce esa peculiaridad. “Si a raíz de una compulsión surgida del fracaso de un concurso declarado desierto, el Ejército no me hubiera encargado el *Canto a San Martín*, no habría escrito una obra sinfónica coral de 30 minutos. Ahora estoy componiendo un Tedeum para la Municipalidad, y tampoco lo habría hecho por iniciativa propia”, continuaba en la mencionada entrevista de *La Nación*. El espinoso problema permanente en el mundo del arte: la línea que se interpone entre las “obligaciones profesionales” y la “esfera privada”, el chantaje material o moral. Desde esa perspectiva utilitaria, y bajo el amparo de la autonomía, Caamaño no sería más que otra expresión de lo que Le Bail llama el “apolitismo ontológico” del músico, opuesto al “poder simbólico” del escritor. “La débil conciencia política de los músicos, acompañada por las limitaciones socio profesionales inherentes a las artes de la escena, no favorecieron el compromiso en el frente de rechazo”. Pero a cambio, añade Le Bail, “esa débil conciencia política los tuvo lejos de formas más radicales de compromiso con los ocupantes, a diferencia de ciertos escritores e intelectuales”.⁴⁰¹ En 1969 Caamaño publicó *La historia del Teatro Colón*. En tres grandes tomos se repasa lo ocurrido en el edificio de la calle Libertad durante sus primeros sesenta años de vida. Fernández Walker halla en esas páginas una operación insistente: los actos de connotaciones políticas, partidarias o sindicales realizados en el teatro han sido siempre para el músico/historiador “ajenos” a la actividad artística.⁴⁰² Un Colón más allá de los estremecimientos mundanos. O, como lo definió Arata de Erize, la presidenta del Mozarteum, citada anteriormente: “Yo nunca intervine en política”.

Esa enfática, deliberada neutralización de la contingencia era aceptada por gran parte del público y era la que podía permitir, al igual que con *Tosca*, en 1978, que entre el 23 de septiembre y el 5 de octubre se presentara *Fidelio* sin provocar la incomodidad que supuso la “intervención en los asuntos internos” de algunos integrantes de la Orquesta de París. Curioso: *Fidelio* es una obra mucho más política que la *V Sinfonía* de Mahler que

³⁹⁹ Le Bail, Karine. *La musique au pas: être musicien sous l'Occupation*. CNRS Editions. París, 2016, p. 24.

⁴⁰⁰ *Ibid*, p. 11.

⁴⁰¹ Le Bail, *ibid*, p. 186.

⁴⁰² Fernández Walker, Gustavo. *Colón, teatro de operaciones*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2015, p. 83.

interpretaron los franceses en medio de la incomodidad de los anfitriones: su tema es la demanda de justicia en la esfera pública. Y es una ópera moral “sobre el amor heroico, el matrimonio y la integración de la vida pública y privada”. Ha conminado a los oyentes de su tiempo, el de la burguesía posrevolucionaria y posnapoleónica, a que no se recluyeran en la privacidad “sino que comprometan la virtud doméstica en el servicio político”.⁴⁰³ La ópera en dos actos de Beethoven gira alrededor de los esfuerzos que hace (hasta el paroxismo de un cambio de género) una mujer, Leonora, por rescatar a su marido, prisionero político dentro de una mazmorra de Sevilla que maneja el alcalde Don Pizarro.

Florestan, el esposo de Leonora, es un librepensador y el botín del carcelero. No se conoce su paradero. Solo ella, a quien podrían haber considerado que no estaba en sus cabales (una loca), se decide a averiguar si Florestán se encuentra con vida, y en el caso de que así fuera, terminar con su cautiverio, para lo que se hace contratar como ayudante de cárcel bajo el nombre de Fidelio. Rocco, el carcelero que no quiere saber qué se trama en las profundidades penitenciarias y, por eso, decide no escuchar, tiene una hija, Marcelina, que se enamora de él/ella, Fidelio, a pesar de ser la prometida de otro asistente del padre, Jacquino. La sexta escena del primer acto de la ópera podría haber sido considerada un desafortunado comentario sobre la visita de la CIDH cuando todavía era un asunto candente. Pero solo fue desinterés de los programadores en los subtextos de la ópera lo que hizo que azarosamente *Fidelio* retornara al Colón en un momento políticamente tan sensible. La correspondencia temporal no deja de causar impresión. Veamos qué pasa en escena. Pizarro recibe un aviso de la inminente e imprevista visita de un emisario del rey: “Os informo que el Ministro, en conocimiento de la violencia extremada que ejercéis en las prisiones del Estado a vuestro cargo, mañana se pone en camino para haceros una inspección por sorpresa. Estad alerta y cuidado que todo esté en regla”. Una inspección, nada menos. No había sobretitulados en las pantallas. De haber existido, habrían leído esa palabra recurrente en los diarios de 1979 y 1980. La figura de Pizarro parecía estar sin embargo inmunizada al uso de la analogía. “¡Dios! –canta– Si llegara a descubrir que tengo entre cadenas a este Florestán que él cree muerto desde hace tanto tiempo. ¡Él, que ha reavivado en mí el deseo de venganza! ¡Él, que quiso desenmascararme delante del Ministro y hacerme perder su favor!”. Lo quiere matar, y Leonora, escondida, descubre la

⁴⁰³ Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2008, pp. 150-140.

venganza en ciernes. “Habla de muerte/ de heridas y sufrimientos.../ Debemos hacer la ronda, ¡qué importante debe ser, qué importante debe ser!”, comenta el coro de soldados.

Beethoven, nuevamente, abre la puerta a otras paradojas de la recepción. El arte, señala Hans Robert Jauss, puede convertirse en un medio que interrumpe la automatización de lo que se percibe de manera cotidiana a través del “extrañamiento” o “desfamiliarización”. En virtud de ese potencial, descreo de una recepción del arte fundada solamente “en el disfrute ingenuo de lo bello”. Jauss piensa en la literatura, pero puede ser aplicable a un drama lírico cuando reclama ir más allá de la estética de la producción y estar atentos a la influencia que tiene en los receptores. La vida de una obra es impensable “sin la participación activa de sus destinatarios”. Es solo a través del proceso de su mediación que “entra en el cambio de horizonte de experiencia de una continuidad en la que la inversión perpetua se produce desde la simple recepción a la comprensión crítica, de la recepción pasiva a la activa, de las normas estéticas reconocidas a una nueva producción que las supera”.⁴⁰⁴

Fidelio suele invitar al espectador a *ser* revolucionario o acaso apenas republicano como se supone que lo era Ludwig Van, u olvidarse de sus pretensiones nobiliarias y trasladar esos atributos siempre asociados a su música; alcanzar con él, Beethoven, la consumación de la historia musical (la abstracción como sinónimo de la subjetividad heroica). Como en este caso se trata de una ópera, la única que compuso para devolverle valor a la palabra, *ser* entonces por unas horas Florestán y *enfrentar* con arrojo a la autoridad. Steinberg habla de una “empatía cínica” al facilitar “la identificación del público no heroico con una retórica musical heroica”, lo que a su vez “posibilitaría la engañosa sensación de un propio yo heroico entre los miembros del público”.⁴⁰⁵ Quizá fue esa la manera de *sentir* el estado del prisionero por parte de la platea o la tertulia. Pero claro: identificarse con la valentía del personaje traía sus problemas. El “héroe” que pudiera haberse deseado *ser* dentro del Teatro se desdoblaba de inmediato en *sujeto sujetado* a las normas que lo regían más allá del libreto. Que Leonora se hiciera pasar por hombre aunque a la vista todo fuera un artificio resultaba más verosímil. Nadie que va a la ópera lo hace para cuestionar un pacto. Esa sospecha se deja para la esfera pública, aunque el propio libreto quisiera cuestionar las separaciones.

⁴⁰⁴ Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Newcastle University. 1982, p. 40, 43.

⁴⁰⁵ Steinberg, Michael P, *Ibid*, p. 117.

Durante la novena escena del primer acto tiene lugar otro momento que podría haber excedido el comentario estrictamente musical. Los internos de la cárcel sevillana son observados con celo. “¡Hablad bajo! ¡Atención, ojos y oídos nos vigilan!”. Es el reconocimiento de su posición como objetos de control panóptico. La intuición o certidumbre de los presos de la cárcel de Sevilla no era desconocida por miles de argentinos temerosos de ser fisgoneados o puestos bajo seguimiento de distintas formas, entre ellas el control de sus conversaciones privadas. Así como Arocena, el citado personaje de *Respiración artificial*, leía las cartas, la SIDE y los servicios de inteligencia militares controlaban los teléfonos. “El 13 de julio de 1976, Margarita Michelini Delle Paine fue secuestrada por una patota. La metieron en un auto. A su esposo, Raúl Altuna, le colocaron una bolsa de cuerina en la cabeza. Tuvo un leve recuerdo de que hablaban por radio. Fueron a Automotores Orletti. “Cuando llegaron, se sentían gritos todo el tiempo y había como ruidos de máquinas. La dejaron tirada en el piso y tuvo el recuerdo de que se le acercó un compañero político, Enrique Rodríguez Martínez, a quien de inmediato sacaron a patadas. Sin embargo, llegó a decirle quién era y que ella estaba ahí, no porque él la había nombrado. También le dijo que les habían intervenido los teléfonos”.⁴⁰⁶ Durante el juicio por los delitos de lesa humanidad perpetrados en ese mismo CDD, Ana Inés Quadros Herrera contó cómo los torturadores le hacían escuchar “grabaciones de conversaciones o recados de su línea telefónica”.⁴⁰⁷ Las “pinchaduras” eran reconocibles en las interferencias, ruidos, *clicks*, e incluso en las voces que se entrometían en una conversación.

El *regisseur* Ernst Poettgen se había tomado al pie de la letra la advertencia de los presos sevillanos (“¡atención, ojos y oídos nos vigilan!”) al idear la puesta de *Fidelio* en Ludwigsburg y Bruselas. “El director alemán manifestaba abiertamente que su producción vinculaba explícitamente la ópera de Beethoven con los movimientos mundiales por los derechos humanos, por lo cual su presentación en Buenos Aires cargaba particulares resonancias. Especialmente sensible fue el detalle de los grafitis en escena”.⁴⁰⁸ No sabemos si la ópera espoleó a los asistentes con cuestiones políticas ajenas al libreto. Sí podemos constatar el desagrado que provocó *Fidelio* a una crítica alineada a un doble régimen, el

⁴⁰⁶ Expediente juicio Automotores Orletti. 31-5-2011, p. 281.

⁴⁰⁷ Expediente juicio Automotores Orletti, p. 336.

⁴⁰⁸ Fernández Walker, Gustavo. *Ibid*, p. 106.

militar y el de la música absoluta. Ninguno estuvo dispuesto a que Beethoven sirviera para prolongar la querrela abierta durante julio con Barenboim y la orquesta parisina. El 25 de septiembre *La Nación* se quejó del “bajón transitorio” de una Orquesta Estable cuya pericia había sido elogiada por Ginastera en 1979. La versión ofrecida “no contribuirá a enriquecer” el historial de *Fidelio* en el Colón. “Decididamente no fue brillante”, entre otras razones la puesta. Poettgen, sostuvo, había hecho cosas en el Colón que “le han granjeado admiración y agradecimiento profundos”. Pero su “visión” de *Fidelio* “no nos parece en sus resultados original ni significativa: menos todavía novedosa. A menos que existieran intenciones o connotaciones que por lo herméticas nos hayan pasado inadvertidas”. La nota es ilustrada con un momento final donde se canta con un trasfondo de consignas que parecen haber sido pintadas sobre una pared y que apenas dicen “esperanza” en distintos idiomas.



Fidelio en el Teatro Colón

Clarín calificó de “decepcionante” la labor orquestal, en especial por el “desdichado comienzo” en el que la trompa solista tuvo “cuatro pifies antes de tocar quince compases”. El artículo llevaba un título crispado (“*Fidelio*: ¿dónde están las cadenas?”), cuya explicación se encontraba en el texto. El malestar más profundo del crítico Napoleón Cabrera tuvo que ver con el “espacio escénico”. Poettgen, dijo, “intentó poner *Fidelio* al día, demostrar que su tema es intemporal. En lugar de 1630 ubicó la acción en nuestros días con chaquetas de cuero y otros detalles ‘modernos’ más que perdurables. Llenó la escena de cadenas hasta que pareciera una fábrica de tales elementos. Y allí erró más que nunca”. Cabrera basaba su enojo en una dudosa evidencia para la Argentina. “El despotismo contemporáneo ya no usa cadenas: no las necesita. Las cadenas de hoy son invisibles,

sutiles como la electrónica y la informática, y no las manejan guardias uniformados, sino expertos en comunicación de masas. Un hombre maduro como Poettgen no puede ignorarlo. Y contra esas cadenas nada pueden el amor conyugal ni el heroísmo de una mujer. Dejemos pues a Beethoven y al dramaturgo Bouilly con su concepción ajustada a la época de la Revolución Francesa, que siempre será hermosa y válida si la respetamos tal cual. Nuestro tiempo requiere ver las cosas claramente y no confundirlas”.

Carlos Figueredo Ríos podría haber expresado su indignada sorpresa al leerlo. Había sido sometido en la ESMA “a sufrimientos físicos y psíquicos derivados de las condiciones inhumanas de alojamiento; permaneciendo en un tabique encadenado a los pies, encapuchado y desnudo; recibiendo golpes por parte de quienes lo custodiaban”.⁴⁰⁹ En el centro clandestino le asignaron el número 801.

A Sara Solars, la cautiva 288, la dejaron en “Capucha” con grilletes y cadenas en los pies. Había aprendido allí a “distinguir los ruidos y olores de los otros secuestrados, identificando además, por las cadenas, los pasos de quienes iban al baño”.⁴¹⁰

Durante el juicio contra los responsables de su cautiverio en ese mismo campo, Ricardo Héctor Coquet contó que “estuvo esposado, atado con una cadena a una bala de cañón, engrillado y con anteojos negros y una capucha ajustada”.⁴¹¹

VII

Llegado a este punto, él, aquel que escribe, debe recortar distancias, suspender la tercera persona o el mayestático, volverlos en cierta forma contra sí mismo, poner primera y decir *yo*, el autor, yo el que oye ahora su propia sordera cuando tenía 19 años e iniciaba los estudios de composición en la UCA. Recuerdo que para ser admitido en la cursada de 1980 tuve que presentar dos cartas de recomendación. Una de ellas la firmó Oscar Serrat, corresponsal de la agencia de noticias AP, quien en 1978 había sido secuestrado y torturado

⁴⁰⁹ Sentencia de la causa ESMA, p. 91.

⁴¹⁰ Sentencia de la causa ESMA, p. 143.

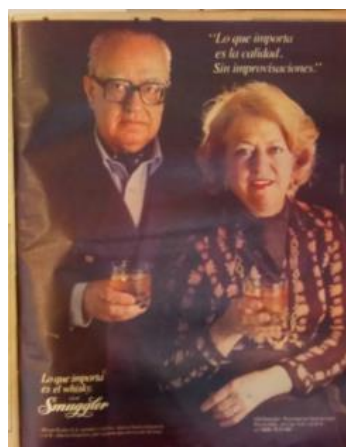
⁴¹¹ Sentencia de la causa ESMA, p. 106.

por esbirros de la Marina. La otra llevaba la rúbrica de Rosendo Fraga, quien sería asesor del Gobierno de Viola. Cuando la policía me pedía documentos en la calle presentaba un carnet que acreditaba a este judío como alumno de una universidad católica. Eso me evitó más de un contratiempo (y había tenido varios). El estreno del *Canto a San Martín* me encontró en el primer año de estudios. La obra fue debidamente anunciada en un mural de la universidad. No fui al Colón. Pero eso no obedeció necesariamente a razones de antipatía. Caamaño imponía un respeto casi reverencial entre los novatos. A su paso dejaba una estela de superioridad comunmente aceptada. Se presentaba como un modelo de eficacia envidiable: eximio pianista y, pensaba en esos momentos, destreza en la escritura musical. Recién lo tuve como profesor de Composición en 1982. Guardo la corrección de un ejercicio (una pieza para piano en tres partes) en el que me alienta a tomarme en serio el oficio, no sin señalamientos. “La forma se estira porque la conducción general es bastante diluida. Armonía demasiado estática y línea general improvisada. Falta síntesis, concreción y mayor elaboración. La parte central no resulta muy coherente en sí misma, ni muy coherente respecto de las partes A y A’. Esta última resulta excesivamente breve. Cuidado con el abuso de los pedales. Puede aprovechar mejor sus condiciones y su sentido musical tratando de buscar procedimientos, recursos, armonías menos convencionales, líneas melódicas más expresivas y una elaboración más exigente. Ritmo, armonía, melodía, textura, pianismo, sonoridad, forma. Todo puede presentar interés”.

Abandoné la UCA en 1984, tomado por el frenesí político de la transición política, y dirigí el periódico de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Luego entré en la corresponsalía de Prensa Latina. La composición y el ensayo encontraron más tarde su cauce. Mientras estuve en la universidad, creí a pie juntillas el decálogo musical de Caamaño. No sé qué me hubiera sucedido de haber escuchado su *Canto a San Martín*. Deduzco que lo hubiera rechazado. Pero es fácil afirmarlo a los 58 años. Debió ser a fines de 1980 que trajo a Ginastera a la casona de San Telmo donde funcionaba la Facultad para una charla con los aprendices. Conversaron delante de nosotros como pares (¿se tuteaban?, he perdido ese detalle), se brindaron a las preguntas y brindaron por ellos mismos, por sus lugares, pero era imposible disimular el escalafón. Uno, aún con su mando, era un compositor de cabotaje. El invitado, en cambio, tenía lustre internacional. Y además, en lo que respecta a mi educación sentimental, sabía de su nombre previamente porque había

sido absorbido por el rock. Emerson no solo había realizado una versión de la “Tocata”. En *Tarcus*, un disco que fue me esencial en 1976, se sentía claramente el segundo movimiento de la *Sonata I*. Antes de conocerlo, y conociéndolo por su música, Emerson pensó que Ginastera era un salvaje. Cuando se encontraron en Suiza, creyó estar frente a un banquero decimonónico.

El 12 de octubre de 1980, y quizá por única vez, el autor de *Iubilum* se mostró ante una cámara con aire despreocupado, hasta epicúreo. Una publicidad en la revista dominical de *Clarín* lo presentó junto con su esposa Aurora Nátola a toda página. Cada uno sostiene un vaso de whisky Old Smuggler en la mano. “Lo que importa es la calidad, sin improvisaciones”. Escritura musical y destilación de la malta fermentada se igualaban en la sentencia. Ginastera viste en esa foto informalmente. El traje, sin corbata. Un pañuelo rodea al cuello. Hay signos de sutil regocijo en el rostro.



El “júbilo” quizá de saberse brevemente más allá de las obligaciones del mundo del arte. Old Smuggler utilizó para esa misma promoción a la vedette Nélide Lobato y el actor Víctor Laplace. Imágenes de la elegancia, tan propias por aquellos años de los sectores más adinerados que encontraban en las “whiskerías” de la avenida Libertador, a lo Isidoro Cañones, tomaban puertas adentro o se dejaban ver con un escocés sin hielo, como Massera cuando visitaba *Convicción*, el diario que apoyaba su carrera política.

El 20 de noviembre, pocos meses antes de reemplazar a Videla, Viola, “el hombre que manejaba los silencios”, según la definición de Joaquín Morales Solá en *Clarín*, fue entrevistado por la televisión rosarina. “Tengo mucha alegría de estar aquí”, dijo. Todos contentos. “¿Nos sentamos general?”, lo invitó, ufano, el periodista Eduardo Gurovici. Apoyado en una barra, y para mostrar signos de distinción (etífica) degustó un Jack Daniel’s blanco. “Bebía whisky sin discreción en sus largas conversaciones⁴¹²”. La “conversación” fue transmitida en simultáneo a lo largo de todo el país recién el 10 de febrero de 1981. Con imágenes de archivo, se lo invitó a opinar sobre el Mundial 78 (“esos momentos felices”), el papel del sindicalismo y el populismo⁴¹³. En un futuro no tan lejano, auguró, los argentinos podrían “meterse” en política otra vez. Solo quedaban excluidos subversivos y corruptos.



Los vasos whisky, el de Viola y Ginastera, el del dictador designado y aquel del paladar exquisito a quien *Clarín* y Old Smuggler promocionaban para su complacencia hispanista, el 12 de octubre -el día de la raza entendida como estirpe de los mejores, los que habían vencido y aun vencían-, se enfrentan y asocian en una misma mesa (la de esta escritura). En medio de los destellos de ambos cristales como guiños, otra vez el *Concierto para violonchelo*. Una obra que me arrinconó y por eso dejé la cuestión para el final. Quisiera que el mínimo disfrute que Videla comunicó ante las cámaras aquella noche en el

⁴¹² Jofre, Juan Bautista, *Fuimos todos, cronología de un fracaso 1976-83*. Ebook. Sudamericana. Buenos Aires, 2007, p.111

⁴¹³ Entrevista a Viola, designado presidente por la Junta Militar. Archivo RTA S.E. Publicado el 28.10-2015. <https://www.youtube.com/watch?v=lOPn5nq4l8M>

Colón de alegría compartida con los demás oyentes fuera un completo acto de impostura, una comedia del falso refinamiento y que, en esencia, el “cuarto hombre”, con su *gusto por la falta de gusto*⁴¹⁴, aborreciera profundamente esa música abstracta, rugosa y extraña, sin pasajes para retener, incomprensible, inaprensible, atiborrada de disonancias que le debían ser insoportables porque, quizá, le hablaban de sí mismo. Si a pesar de todo eso aplaudió es porque era lo que se esperaba. De lo contrario, si hubiera habido un resquicio de fruición estética en Videla, *hybris* brevemente domesticada por los sonidos de un gran teatro que hace valer sus protocolos, el *Concierto* sería difícil de tolerar. Debería (yo) rechazarlo. No debería gustarme. Razón y emoción de bruces. Cómo compartir esos minutos de consenso. La música sería (¿es?) sutura invisible y procaz de lo que no puede reconciliarse.

Llegado a este punto, él, aquel que escribe, debe recortar distancias, suspender la tercera persona o el mayestático, volverlos en cierta forma contra sí mismo, poner primera y decir *yo*, el autor, yo el que oye ahora su propia sordera cuando tenía diecinueve años e iniciaba los estudios de composición en la Universidad Católica Argentina. Recuerdo que para ser admitido en la cursada de 1980 tuve que presentar dos cartas de recomendación. Una de ellas la firmó Oscar Serrat, corresponsal de la agencia de noticias AP, quien en 1978 había sido secuestrado y torturado por esbirros de la Marina. La otra llevaba la rúbrica de Rosendo Fraga, quien sería asesor del gobierno de Viola. Cuando la Policía me pedía documentos en la calle presentaba un carnet que acreditaba a este judío como alumno de

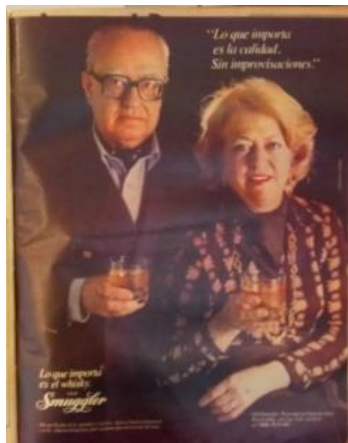
⁴¹⁴ Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Akal. Madrid. 2003, p. 16

una universidad católica. Eso me evitó más de un contratiempo (y había tenido varios). El estreno del *Canto a San Martín* me encontró en el primer año de estudios. La obra fue debidamente anunciada en un mural de la universidad. No fui al Colón. Pero eso no obedeció necesariamente a razones de antipatía. Caamaño imponía un respeto casi reverencial entre los novatos. A su paso dejaba una estela de superioridad comúnmente aceptada. Se presentaba como un modelo de eficacia envidiable: eximio pianista y, pensaba en esos momentos, destreza en la escritura musical. Recién lo tuve como profesor de Composición en 1982. Guardo la corrección de un ejercicio (una pieza para piano en tres partes) en el que me alienta a tomarme en serio el oficio, no sin señalamientos. “La forma se estira porque la conducción general es bastante diluida. Armonía demasiado estática y línea general improvisada. Falta síntesis, concreción y mayor elaboración. La parte central no resulta muy coherente en sí misma, ni muy coherente respecto de las partes A y A’. Esta última resulta excesivamente breve. Cuidado con el abuso de los pedales. Puede aprovechar mejor sus condiciones y su sentido musical tratando de buscar procedimientos, recursos, armonías menos convencionales, líneas melódicas más expresivas y una elaboración más exigente. Ritmo, armonía, melodía, textura, pianismo, sonoridad, forma. Todo puede presentar interés”.

Abandoné la UCA en 1984, tomado por el frenesí político de la transición política, y dirigí el periódico de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre. Luego entré en la corresponsalía de Prensa Latina. La composición y el ensayo encontraron más tarde su cauce. Mientras estuve en la universidad, creí a pie juntillas el decálogo musical de Caamaño. No sé qué me hubiera sucedido de haber escuchado su *Canto a San Martín*. Deduzco que lo hubiera rechazado. Pero es fácil afirmarlo a los 58 años. Debió ser a fines de 1980 que trajo a Ginastera a la casona de San Telmo donde funcionaba la Facultad para una charla con los aprendices. Conversaron delante de nosotros como pares (¿se tuteaban?, he perdido ese detalle), se brindaron a las preguntas y brindaron por ellos mismos, por sus lugares, pero era imposible disimular el escalafón. Uno, aún con su mando, era un compositor de cabotaje. El invitado, en cambio, tenía lustre internacional. Y además, en lo que respecta a mi educación sentimental, sabía de su nombre previamente porque había sido absorbido por el rock. Emerson no solo había realizado una versión de la *Toccata*. En *Tarkus*, un disco que me fue esencial en 1976, se sentía claramente el segundo movimiento

de la *Sonata I*. Antes de conocerlo, y conociéndolo por su música, Emerson pensó que Ginastera era un salvaje. Cuando se encontraron en Suiza, creyó estar frente a un banquero decimonónico.

El 12 de octubre de 1980, y quizá por única vez, el autor de *Iubilum* se mostró ante una cámara con aire despreocupado, hasta epicúreo. Una publicidad en la revista dominical de *Clarín* lo presentó junto con su esposa Aurora Nátola a toda página. Cada uno sostiene un vaso de whisky Old Smuggler en la mano. “Lo que importa es la calidad, sin improvisaciones”. Escritura musical y destilación de la malta fermentada se igualaban en la sentencia. Ginastera viste en esa foto informalmente. El traje, sin corbata. Un pañuelo rodea al cuello. Hay signos de sutil regocijo en el rostro.



El “júbilo” quizá de saberse brevemente más allá de las obligaciones del mundo del arte. Old Smuggler utilizó para esa misma promoción a la vedette Nélida Lobato y el actor Víctor Laplace. Imágenes de la elegancia, tan propias por aquellos años de los sectores más adinerados que se encontraban en las “whiskerías” de la avenida Libertador, a lo Isidoro Cañones, tomaban puertas adentro o se dejaban ver con un escocés sin hielo, como Massera cuando visitaba *Convicción*, el diario que apoyaba su carrera política.

El 20 de noviembre, pocos meses antes de reemplazar a Videla, Viola, “el hombre que manejaba los silencios”, según la definición de Joaquín Morales Solá en *Clarín*, fue entrevistado por la televisión rosarina. “Tengo mucha alegría de estar aquí”, dijo. Todos contentos. “¿Nos sentamos, general?”, lo invitó, ufano, el periodista Eduardo Gurovici. Apoyado en una barra, y para mostrar signos de distinción (etílica) degustó un Jack

Daniel's blanco. “Bebía whisky sin discreción en sus largas conversaciones”.⁴¹⁵ La “conversación” fue transmitida en simultáneo a lo largo de todo el país recién el 10 de febrero de 1981. Con imágenes de archivo, se lo invitó a opinar sobre el Mundial 78 (“esos momentos felices”), el papel del sindicalismo y el populismo.⁴¹⁶ En un futuro no tan lejano, auguró, los argentinos podrían “meterse” en política otra vez. Solo quedaban excluidos subversivos y corruptos.



Los vasos de whisky, el de Viola y el de Ginastera, el del dictador designado y aquel del paladar exquisito a quien *Clarín* y Old Smuggler promocionaban para su complacencia hispanista, el 12 de octubre –el día de la raza entendida como estirpe de los mejores, los que habían vencido y aún vencían–, se enfrentan y asocian en una misma mesa (la de esta escritura). En medio de los destellos de ambos cristales como guiños, otra vez el *Concierto para violonchelo*. Una obra que me arrinconaba y por eso dejé la cuestión para el final. Quisiera que el mínimo disfrute que Videla comunicó ante las cámaras aquella noche en el Colón de alegría compartida con los demás oyentes fuera un completo acto de impostura, una comedia del falso refinamiento y que, en esencia, el “cuarto hombre”, con su *gusto por la falta de gusto*⁴¹⁷, aborreciera profundamente esa música abstracta, rugosa y extraña, sin pasajes para retener, incomprensible, inaprensible, atiborrada de disonancias que le debían ser insoportables porque, quizá, le hablaban de sí mismo. Si a pesar de todo eso aplaudió es porque era lo que se esperaba. De lo contrario, si hubiera habido un resquicio de fruición

⁴¹⁵ Yofre, Juan Bautista. *Fuimos todos. Cronología de un fracaso 1976-1983*. Ebook. Sudamericana. Buenos Aires, 2007, p. 111.

⁴¹⁶ Entrevista a Roberto Viola, designado presidente por la Junta Militar. Archivo RTA S.E. Publicado el 28-10-2015. <https://www.youtube.com/watch?v=10Pn5nq418M>

⁴¹⁷ Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Akal. Madrid. 2003, p. 16.

estética en Videla, *hybris* brevemente domesticada por los sonidos de un gran teatro que hace valer sus protocolos, el *Concierto* sería difícil de tolerar. Debería (yo) rechazarlo. No *debería* gustarme. Razón y emoción de bruceos. Cómo compartir esos minutos de consenso. La música sería (¿es?) sutura invisible y procaz de lo que no puede reconciliarse.

8. ¿QUÉ DIRÁ ALICIA?

“¿Qué dirá Alicia?”, canta García, como si se quisiera su opinión sobre los desastres enumerados en la canción. Alicia calla: no hay voces desdobladas. Charly, que conocía la respuesta, habla en su nombre y de su nombre, porque Alicia proviene de *Alétheia*, palabra de la Grecia presocrática cuya etimología remite al intento de conocer la verdad. Una verdad incómoda en 1980. ¿Y hoy, entre tanto consenso ecuménico sobre su *valor*? ¿De qué manera nos puede ayudar a pensar lo soslayado o inadvertido? La “Alicia” de García podría ser mejor entendida como una suerte de *matrioshka*, esas muñecas rusas cuya originalidad consiste en su tamaño y funciones: huecas por dentro, de modo que pueden incluir una nueva muñeca, y esta segunda, a su vez, a otra. Los añadidos se repiten tantas veces como lo faciliten las dimensiones volumétricas de la mayor, aquella que encierra todo. Cuando aquel tema de Serú Girán alcanza notoriedad había suficientes Alicias, consagradas y trágicas; algunas mencionadas por una prensa dócil, adherente o temerosa. No sabemos cuántas conocía Charly y si tuvieron algo que ver con el armado final de lo que quedaría cristalizado como epítome del canto antidictatorial.

La canción empieza con un aire infantil, y por lo tanto musicalmente sencillo, pero, con el correr de los compases, se transforma en otra cosa. Una progresión armónica traza su subrayado más elocuente: “el asesino te asesina”. Si había una atmósfera añorada, se hace añicos cuando Charly recurre al falsete y una escala ascendente para avisar: “se acabó ese juego que te hacía feliz”. Durante la primera semana de junio de 1980, los días 6 y 7, Serú Girán presentó en Obras Sanitarias buena parte del material de *Bicicleta*. Su tercer disco saldría a la venta recién en diciembre. Con su título comentaba el modo en que conocían las tramoyas financieras. Entre las novedades presentadas en Obras figuró una suerte de *tríptico sobre la realidad* que integraba bajo un mismo hilo de sentido a tres canciones: alegorizaban el malestar, utilizaban palabras casi impronunciables en el espacio público hasta la llegada de la CIDH. “José Mercado” es una sátira *alla* Frank Zappa sobre la

política económica de Martínez de Hoz. Su autor dijo ante el público escribirla “en defensa de la industria nacional” y provocó un “¡Bien!” inmediato. Cada alusión fue abiertamente festejada⁴¹⁸. “José Mercado compra todo importado/ lleva colores, síndrome de Miami/ alfombras persas y muñequitas de goma”. La siguiente canción fue “Inconsciente colectivo”. A modo de disculpas, por su aparente carácter rudimentario, Charly lo definió como “el tema más simple que tocamos, se hizo en diez minutos”. La urgencia del armado grupal informa de otra cosa: su importancia no pasaba por la destreza técnica. “Diez minutos” (medida de una aptitud profesional) parecían suficientes. Pero, ¿para qué? “Habla de algo que aunque muy simple, a veces nos olvidamos”. Lo no recordado, aquello que se fuga al despabilarse. “Ayer soñé con los hambrientos, los locos/ los que se fueron, los que están en prisión”. Si en “Viernes 3.AM”, el/los suicidas son “los que se van” porque “no pueden más”, los que “se fueron” en “Inconsciente colectivo” podía parecer un comentario o la respuesta al “no está, ni vivo ni muerto” de Videla. No es descabellada esta asociación. Apenas mediaban seis meses entre las declaraciones del dictador y el estreno de la canción. “Los que se fueron”. No hay narración de los hechos ni cadena fenomenológica que los expliquen. El oyente/lector debía completar todo aquello que no entraba en esos minutos. Serú Girán se abstuvo de grabarla aunque fue parte de su repertorio. Pero el título dice – nuevamente- mucho de lo que buscaba aquel García en 1980: la “toma de conciencia” de su público⁴¹⁹. “Inconsciente colectivo” no hablaría por lo tanto de Carl Jung y los símbolos que escapan a la razón. “Salió de un sueño”, sí, pero, insistía, alude a “esas cosas que todos sabemos” aunque quedan borradas⁴²⁰. ¿Una canción sobre lo reprimido, lo negado, desplazado o, tal vez, además, el llamado a despertar a un colectivo inconsciente, irreflexivo, sin conocimiento? Charly esperó el efecto post Malvinas para grabar “Inconsciente...” en su primer LP solista, a pesar de que era un tema que le pedían “mucho”⁴²¹.

También quedó afuera de *Bicicleta* “José Mercado”, acaso porque lo politizaba demasiado o corría el riesgo de girar en la redundancia. El tríptico se cerró con “Canción de

⁴¹⁸ “Seru Giran presenta Bicicleta-Estadio Obras 6 junio de 1980”. Audio del concierto. Publicado el 25-04-14. <https://www.youtube.com/watch?v=unGFeHfnFuk>

⁴¹⁹ Alfredo Rosso, revista *Hurra*, junio 1980.

⁴²⁰ *Expreso imaginario*, julio 1980

⁴²¹ Seru Giran. *Yo no quiero volverme tan loco*, grabación del concierto del 26/12/1981.

Alicia en el país...”, título que García extendió a “sin ninguna maravilla” y que presentaría en adelante más de una vez como “en el país de las ladillas”. A diferencia de otros temas de Serú Girán y el grupo anterior de García, La Máquina de hacer pájaros, los rasgos textuales de estas canciones fueron de inmediato identificados por los oyentes y, hasta cierto punto, celebrados por una crítica musical educada en la inhibición. Las letras, escribió Jorge Nasser en *Expreso imaginario*, “son fundamentales”; las imágenes, “directas y corrosivas, y hacen puntería sobre nuestra realidad sin caer en la protesta barata”⁴²². De todas, considero que Alicia era “el mejor tema”. Acaso porque “el asesino te asesina” arrojaba mayor claridad sobre “los que se fueron. “Volvió Serú Girán y mató”, opinó Nasser con entusiasmo letal. Todavía “matar” podía ser una forma de la encendida aprobación. “Creo que el secreto radica principalmente en la comunicación efectiva con el público a través de letras que expresan cosas que nos preocupan a todos”. Para la revista *Pelo*, en cambio, los textos abordan “problemas” y “cosas que están pasando ahora” aunque no de manera tan “directa” como en *La grasa de las capitales*.

“El sueño acabó”. Los Beatles se despidieron del mundo con esa lacónica sentencia. Pero en la “Canción de Alicia...” es un llamado a despertarse. Sobre los acentos percusivos, el bombo late como un corazón asustado. ¿Era el de ella y delataba su pavor o el ritmo uniforme de lo que todavía acechaba? Una nota pedal se despliega en la sección más oscura. Las notas repetidas del canto se sienten como agujijones. La resolución armónica es convencional y, de alguna manera, se da de bruces con lo que se canta: “estamos en la tierra de nadie”. El coro *beatle* refuerza esa ambigüedad. Dice Kramer que la intersubjetividad se refuerza si la voz es más un medio que un objeto. “En unas circunstancias, el placer se localiza en la voz cantada: los oyentes no necesitan entender qué está siendo dicho o poner mayor atención”⁴²³. Pero en otras ocasiones, sí es importante que “la palabra cantada sea escuchada como altamente significativa”. Lo que el oído fija no es solamente el contenido sino “la performance de una enunciación”. La tecnología con la que se amplificaban los conciertos podía ser rudimentaria. Los detalles se perdían. Tal vez, a modo de contrapeso, Charly buscó otro pacto de escucha y, también, lectura y, por eso, incluyó las letras en el programa. Un efímero *agitprop* roquero. García sabía cuánto valían

⁴²² *Expreso imaginario*, julio 1980.

⁴²³ Kramer, Lawrence. *Musical meaning. Toward a critical history*. California University Press. 2002, p.57

esas palabras, dónde y cuándo decirlas. Al presentar el disco en Canal 11, administrado por la Fuerza Aérea, Serú Girán excluyó la “Canción de Alicia...”. Había que saber nadar en esas aguas y no ahogarse, encontrar los islotes, peñascos de esfera pública, para fijar un territorio movedizo de lo decible, negociar significados, traficar sutilezas o subrayar lo manifiesto. Decir, por ejemplo, que el asesino asesinaba, y hacerlo, claro, a 700 metros de Obras, el estadio “sanitario” de una ciudad en la que imperaba la orden de la profilaxis política y social. ¿Nos ayudará Alicia a seguir pensando esos 700 metros de separación?

Pero, ¿qué Alicia? ¿Cuáles? ¿Alice Dumon? La monja francesa desapareció en la ESMA. Su caso ya se ventilaba en la prensa. La había precedido allí en su calvario, Alicia Eguren, la esposa de John Willian Cooke. “Siempre pensé que faltaba espacio, y por eso me liberaron”, diría Alicia Reboratti, sobreviviente del *lager* de avenida Libertador. María Alicia Milia de Pirls, fue una de las primeras sobrevivientes que denunció en 1979, ante la Asamblea Nacional de Francia lo que vio y padeció en aquel campo. Lo abandonó a inicios de ese mismo año. Entre las 91 desapariciones de 1980 hay otra Alicia, Nora Alicia Larrubia. Fue secuestrada el 14 de agosto de ese año⁴²⁴.

La idea de una Alicia que atraviesa la muerte sin que se la nombre (al irse del mundo) estaba presente en una película que se había estrenado en noviembre de 1978 bajo el insípido título de *Más allá del amor*. No podía llamarse con el título francés en un país que imperó la ley de fugas para los presos políticos. *Alice ou la Dernière Fugue* había sido dirigida por Claude Chabrol. El personaje se llama Alice Carroll y lo encarna Silvia Kristell, la actriz de *Emanuelle*. Esta Alicia huye de todo, pero, principalmente, de una relación de pareja; y en su escape hacia la nada, en auto, y a pesar de la advertencia de su ex novio (“no salgas, hay tormenta”), empieza el viaje. Algo ocurre en la ruta. Choca. Como perdida, llega a una gran casona, donde es atendida. Le sirven un *omellete*, que come con voracidad. “Los peligros reales son los que uno nunca imagina. Vaya a descansar”, sugiere el anfitrión. Alicia se recuesta. Algo llama su atención: el péndulo está detenido. Cuando apaga la luz, se mueve. Ruidos. Abre los ojos. Es de día. Su automóvil está reparado. Pero no puede

⁴²⁴ Su caso forma parte del juicio oral y público que comenzó a sustanciarse en abril de 2019 en el Tribunal Oral Federal N° 4 de San Martín, encargado del expediente conocido como “Causa Contraofensiva”. Entre los 83 desaparecidos se encuentra Alicia Esther Mateos, secuestrada el 19 de octubre de 1979. http://www.seccionesbonaerenses.com/nota.asp?n=unica&id=28433&id_tiponota=27

salir, no encuentra el camino (¿a dónde vas a ir?). Se va sin el Renault. Sigue perdida. Se rinde. Abandona su maleta. “Esto es imposible”, se dice. Encuentra un hombre y le pide ayuda. “No hay puerta”, le advierte. Y ella le recuerda que ayer sí la había, y él: “¿ayer? Tal vez”. Y ella: “Es absurdo”. El hombre la conmina a evitar los “argumentos lógicos” porque las cosas “no tienen sentido”. Alicia trata no obstante de escapar. Intenta subir un muro. “No hay salida, la pesadilla no ha comenzado aún”, le dicen y retorna a la habitación. El péndulo se mueve. “No trate de escapar ni entender. Acéptelo, no piense. Confíe en nosotros”, le recomiendan. Al otro día le dejan el almuerzo servido. Después de comer, va a la biblioteca. Enciende el tocadiscos y toma un libro, nada menos que *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. Suena el teléfono, pero lo que oye es su propia voz. Huye de nuevo. Ahora, sin embargo, cree que hay salida. Enciende el automóvil. Llega a una estación de servicio y carga combustible. Le roban el Renault. Lo recupera y avanza por la carretera. Lluve nuevamente. Choca y rompe el parabrisas. Regresa a la casa. Sorbe un trago de whisky. Duerme. Despierta y el péndulo se mueve. No hay nadie. Desciende en medio de la oscuridad. Corte. La imagen que sigue es, otra vez, la escena del accidente. Está muerta. Lo estuvo desde el principio. Si, como cantó García en 1977, en aquella Argentina no se podía hacer otra cosa que ver películas y, si, además, nuestro autor era un confeso cinéfilo (“Canción de Hollywood”, “Marilyn...”, “Perro Andaluz” y “Cinema Verité”, son otras marcas de esa afición), por qué no imaginarlo viendo ese filme de la *nouvelle vague*. “El clima misterioso de Chabrol pertenece a la actualidad”, escribió críticamente en *Clarín* Néstor Tirri⁴²⁵.

El mundo como alucinación era además tema de un libro de cabecera para la prensa moralizante, y que también forma parte de esta muñeca rusa: *Pregúntale a Alicia/diario íntimo de una joven drogada* se presenta como un texto anónimo, bajo la forma de un diario personal, aunque se suponía que detrás estaba la pluma de su editora, la psicóloga Beatrice Sparks. En la entrada del día 10 de julio se lee: *caí sobre el suelo, cerré los ojos y la música empezó a absorberme físicamente. Podía olerla y tocarla con la misma precisión que la oía. Nunca había existido nada tan hermoso. Yo era parte de cada*

⁴²⁵ *Clarín*, 24-11-78.

*uno de los instrumentos....*⁴²⁶ Ya, cuatro días después explora un mundo totalmente nuevo. *Ni siquiera puedes imaginar las anchas puertas que se abren ante mí. Me siento como Alicia en el País de las Maravillas. Quizá Lewis G. Carroll también se drogaba*⁴²⁷. De a poco, la adolescente “toma conciencia” de que algo anda mal. Anota el 17 de diciembre: *ahora veo lo que ha hecho la droga con muchachos que fueron mis amigos. Se pregunta si alguna vez habrá una salida en su país. Cuando discuten sobre esto me parece todo razonable y estimulante: destruirlo todo y empezar de nuevo. Un nuevo país, un nuevo amor; compartirlo todo, la paz. Pero cuando estoy sola me parece otra malsana escena de drogadictas. ¡Ah, qué confusión la mía!*⁴²⁸ Sobre el final, después de transitar un infierno, ella se redime, gracias, entre otras cosas, a la música, la familia y los amigos. Es 16 de setiembre y escribe: *A ver si lo adivinas: mi vieja profesora de piano, me ha llamado pidiéndome que sea solista en el recital de sus alumnos más destacados. Quiere, incluso, conseguir la pequeña sala de conciertos de la universidad.*

Una Alicia música y, espejada, una música *para* Alicia, canción que viene con un pliego de exigencias. “No cuentes lo que viste”, “no cuentes lo que hay”. Que ella sea, en definitiva, como habían sido otros y *respondiera* igual que el adorno kitsch de los monitos que era tan familiar en muchas casas a fines de los setenta. Cada uno de los macacos representa una imposibilidad: uno se cubre los ojos, el segundo la boca y el restante los oídos.



⁴²⁶ *Preguntale a Alicia*. Martínez Roca. Barcelona. 1972, p. 23. *Go to ask Alice* se editó por primera vez en EE.UU en 1971.

⁴²⁷ *Ibid*, p. 25.

⁴²⁸ *Ibid*, p. 55.

“Alicia era una pelotuda que no entendía nada, una burguesa. Yo comparo un poco la situación. Se habla del *croket* y de las cabezas. Es una onda ‘no te hagas la bolina nena’, porque cuando quieras decir algo nadie va a defenderte”, la resumió García⁴²⁹. Pero esa Alicia *sabe* y si no dice más que su sonoro silencio, es porque hasta ahí pudo llegar Charly. “Yo no soy de los que tienen más problemas con la censura. Sí, antes tuve que bancármela en el LP *Instituciones*.... Pero ahora ya no porque tomé una medida, me autocensuro cuando estoy escribiendo, porque ya sé lo que va entrar y lo que no... Trato de ser inteligente y concebir un mensaje sutil... de otra manera no tiene sentido porque es pegarte la cabeza contra la pared, es suicidarte⁴³⁰”. Debía primar la astucia. “No se pudo censurar porque decía nada y decía todo”⁴³¹, recordaría Lebon.

Las discusiones sobre la censura cobraron otro vigor con “Desventuras en el jardín de infantes”, el artículo que María Elena Walsh publicó en *Clarín* tres semanas antes de la llegada de la CIDH. “Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos⁴³²”. Walsh advertía que el país, “podría llegar a parecerse peligrosamente a la España de Franco, si seguimos apañando a sus celadores”. Walsh y Walsh. Rodolfo y María Elena. 1977 y 1979. Para uno, las Tres A eran las tres armas. “Que las autoridades hayan librado una dura guerra contra la subversión y procuren mantener la paz social son hechos unánimemente reconocidos. No sería justo erigirnos a nuestra vez en censores de una tarea que sabemos intrincada y de la que somos beneficiarios. Pero eso ya no justifica que a los honrados sobrevivientes del caos se nos encierre en una escuela de monjas preconciarias”, se atrevía a escribir dos años más tarde la autora de “Manuelita”. Remarcaba en ese artículo que no era “revolucionaria” ni se exiliaba “sino que se va a llorar sentada en el cordón de la vereda”. Si en 1969, en su “Canción de cuna para un gobernante⁴³³”, recurría a un estilete para enfrentar la figura de la autoridad militar (“duerme tranquilamente que viene un sable/ a vigilar tu sueño de gobernante”), recordándole que los estudiantes ya lo velaban, una década después se habían evaporado esas condiciones de posibilidad. ¿Arrullar otra vez a un militar? Sorna inaceptable. Lo que

⁴²⁹ *Expreso imaginario*, diciembre 1981.

⁴³⁰ *Periscopio*, año 1, número 6, 1980.

⁴³¹ Declaraciones de David Lebon. *Elepe*. TV Pública. 2008

⁴³² *Clarín*, 16 de agosto de 1979.

⁴³³ “Canción de cuna para un gobernante” está incluida en *Juguemos en el mundo, Vol II*, 1969.

se había adormecido era la crítica, y desde esa región del entumecimiento María Elena buscaba un equilibrio que, a la distancia temporal, resulta intrincado comprender y aceptar. “Quienes desempeñan la peliaguda misión de gobernarnos, así como desterraron —y agradecemos— aquellas metralletas que nos apuntaban por doquier en razón de bien atendibles medidas de seguridad, deberían aliviar ya la cuarentena que siguen aplicando sobre la madurez de un pueblo”. Imaginemos a Charly con el ejemplar en la mano de *Clarín* del 16 de agosto de 1979, acicateado por el párrafo que sigue: “veinticinco millones, sí, porque los niños por fortuna no se salvan del pecado. Aunque se han prohibido libros infantiles, los pequeños monstruos siguen consumiendo historias con madrastras-harpías, brujas que comen niños, hombres que asesinan a siete esposas, padres que abandonan a sus hijos en el bosque, Alicias que viajan bajo tierra sin permiso de mamá”.

Padres que se van. “¿Te vas a ir? ¿Vas a salir? Pero te quedas, ¿dónde más vas a ir?”. Esas preguntas no eran todavía de una fuerte actualidad. De eso que cantaba Charly trató una polémica entre los escritores Julio Cortázar y Liliana Hecker. La controversia se inició con un artículo de Cortázar, en 1978: “Un exiliado es casi siempre un expulsado y ese no era mi caso hasta hace poco. Quiero aclarar que no he sido objeto de ninguna medida oficial en ese sentido, y es muy posible que si quisiera viajar a la Argentina podría entrar en ella sin dificultad; lo que sin duda no podría es volver a salir, aunque desde luego la Junta Militar no reconocería ninguna responsabilidad en lo que pudiera sucederme, es bien sabido que en la Argentina la gente desaparece sin que, oficialmente, se tenga noticia de lo que ocurre”⁴³⁴. Hecker, autora del grupo de la revista *El ornotorrinco* que lideraba Abelardo Castillo, rechazó, dos años después, y en nombre de los que “se quedaron”, el análisis del autor que se había ido. Hecker lo acusó de una intransigencia sin costos. Otra cosa, subrayaba, era estar acá. “Si María Elena Walsh hubiera supuesto que sin duda su magnífico artículo no iba a ser publicado y, por lo tanto, no hubiera hecho ningún intento por que se publicara, los argentinos habríamos perdido algo que hace directamente a nuestra cuestión cultural y a nuestra libertad. Son los avances que va dando un escritor respecto de los límites impuestos”⁴³⁵. Para Hecker, “si se le preguntara a cualquier escritor

⁴³⁴ Publicado en la revista colombiana *Eco*, en noviembre de 1978, bajo el título “América latina: exilio y literatura”.

⁴³⁵ *El Ornotorrinco*. Buenos Aires, enero-febrero de 1980.

argentino *in situ*, y con un mínimo de lucidez, qué es lo que más lo aplasta en la actualidad, probablemente citaría en primer lugar la situación económica”. La censura, creía, “obstaculiza y reduce la difusión de obras literarias, aunque no creo que aplaste la creación literaria; en cuanto a la opresión y el miedo, no sólo nunca han conseguido aplastar la producción artística sino que, en general, le han otorgado un sentido y hasta han generado nuevas corrientes formales”. Hecker reconocía que Argentina no era el mejor de los lugares: “que muera o se silencie un solo hombre, aquí o en cualquier lugar del mundo, sin que nadie responda por su libertad y por su vida, ya es un hecho de tanto peso como para que signe cada una de nuestras palabras y de nuestros actos”. Pero no aceptaba “que se lo transforme en nuestro símbolo...No aceptamos, de París, la moda de nuestra muerte. Es la vida, nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos”. Cortázar le respondió en noviembre: “En cuanto a que consideres exagerada mi afirmación de que salir de la Argentina me sería más difícil que entrar, lamento que hayas pasado por alto la fecha en que se publicó esa afirmación, a fines del 78, cuando la escalada de la tortura, los asesinatos y las desapariciones llegaba a su punto más monstruoso. Ya sé que ahora, mientras escribías tu artículo, la paz del cementerio deja crecer poco a poco los pastitos del olvido”. Y agregó, punzante: “En vez de denunciar la causa central de ese exilio (ya sé que no podés hacerlo, pero entonces no habría que tocar el tema públicamente y con fines polémicos) acumulás otras razones que yo parezco ignorar: dificultades económicas, problemas editoriales, cuestiones de ‘aguda sensibilidad política’ que vuelve insoportables las condiciones internas y búsqueda de un ‘ámbito de mayor libertad’, todo eso es cierto y malditamente cierto, pero todo eso es nada frente a la razón esencial”. La segunda respuesta de Hecker fue más airada. Contrapuso “el cómodo ejercicio de la libertad en el autoexilio” al “ejercicio riesgoso de una libertad restringida en el medio que se pretende modificar”. Le recordó que, “cada uno de nosotros corre el riesgo por sus propias palabras, de ahí que, al pronunciarlas, tratemos de que sirvan a una causa concreta, y no a nuestra propia vanidad”. Pasó revista a la dinámica del ecosistema cultural, del que quedó excluido la música: “declaraciones, solicitadas, movimientos teatrales, talleres literarios, revistas de literatura, son hechos que usted sin duda ignora”. Hecker concluyó su artículo con una sorprendente descalificación: “ya hace

años, eligió nacionalizarse francés”⁴³⁶ y le refregó que, “entre tantas obras prohibidas como hay en la Argentina”, las suyas se exhibían sin mayores problemas.

II

La primera versión de “Alicia” había formado parte del *soundtrack* de la película de Eduardo Plá, *Alicia en el país de las maravillas*, claramente inspirada en la obra de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson). El largometraje había empezado a rodarse en 1974 e incluía referencias lavadas a la violencia reinante. La canción de García fue interpretada por Raúl Porchetto: “Quién sabe Alicia este país/ no estuvo hecho porque así/ me voy a ir voy a salir/ pero te quedas/ dónde más vas a ir/ es que aquí, sabes/ el trabalenguas trabalenguas/ el adivino te adivina/ y es mucho para ti”. En aquella Argentina José López Rega era todavía un enorme factor de poder. La Alicia de Plá recién se estrenó a fines de 1976 y pasó inadvertida. Charly cantó la canción en su debut con La Máquina y luego la dejó de lado. Los fines de semana de mayo de 1979, en el Auditorio de Buenos Aires, donde Serú Girán presentaría *La grasa de las capitales*, Leonor Manso encabezó una versión teatral de esa misma película, con música de Alfredo Serra y coreografía de Carmen Dardalla. Tal vez esa coexistencia ayudó a Charly a recuperar esa canción archivada. Al hacerlo, cambió al “adivino” por el “brujo”. Un enroque anacrónico, podría pensarse. López Rega no era a esas alturas el compendio del espanto. Apenas un fantasma. Lo del ex ministro y secretario privado de Perón, por lo tanto, parecía una cita fuera de lugar y tiempo. Sin embargo, el azar volvería a rescatar periodísticamente al fundador de la Triple A. López Rega vivía en Suiza con una pianista y estudiante de composición entrerriana, María Eugenia Cisneros, quien se hacía pasar por su hija ante los vecinos. Según el biógrafo, Marcelo Larraqui, Cisneros había tomado *Astrología esotérica* como base de sus creaciones artísticas. “Escribía poemas cortos, tomaba una letra de cada palabra, buscaba su correlato cósmico, y de allí lo bajaba a la correspondiente nota musical del pentagrama... Pasaba largas horas tocando el piano y soñaba con grabar un disco en homenaje al país que la albergaba. A veces López Rega la acompañaba cantando las

⁴³⁶ *El Ornitorrinco* edición número 10, 1981

melodías⁴³⁷”. Cisneros lo comparó con Pavarotti⁴³⁸. Ella grabó un disco, *Suite helvetia por piano*, con 18 obras propias. El vinilo permitió rastrear el paradero del ex ministro⁴³⁹. Se llegó al prófugo a través de la música. La fugaz reaparición de López Rega evitó que esa línea de la canción de Charly quedara a salvo de ser considerada una antigualla. “Enciende los candiles que los brujos piensan en volver”, le dicen a Alicia, y es como si la canción misma lo hubiera invitado a salir de su guarida. García, por lo demás, reemplazó el pronombre “me” por el de la segunda persona, “te”, y añadió dos estrofas: “no cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó/ya no hay morsas ni tortugas/ un río de cabezas aplastadas por un mismo pie/juegan cricket bajo la luna/ estamos en la tierra de nadie, pero es mía/ los inocentes son los culpables, dice su señoría, el Rey de Espadas”.

La Alicia de Charly no es precisamente la de Carroll sino una operación muy propia del rock respecto de la “cultura alta” en la que se reciclan discos, lecturas abreviadas y experiencias visuales. Los sesenta habían rescatado al personaje de Lutwidge Dodgson tanto desde la música popular como el cine y la filosofía (*La lógica del sentido*, de Deleuze, es de 1969). Cuando Lennon escribió en 1964 su libro, *In his own write*, Tom Wolfe detectó la huella de Carroll⁴⁴⁰. En 1966, Jonhatan Miller dirigió para la BBC *Alice in Wonderland*, con la participación de Michael Redgrave, John Gielgud y Peter Sellers. Una Alicia bien *sixtie* en su desparpajo y que sería fuente de sucesivas retroalimentaciones. La silueta de Carroll quedó impresa un año después en la portada de *Sgt. Pepper lonely hearts club band*. “Lucy in the Sky with Diamonds” es tributaria de sus lecturas lo mismo que “Im the Walrus”, el punto de máxima inspiración psicodélica de los Beatles. El mismo año de *Sgt. Pepper...*, The Incredible String Band incluyó en su disco *The five thousand Spirits or the layer of the onion*, “The Mad Hatter's Song”, un tema de Robin Williamson en el que los protagonistas de la novela se asocian a la búsqueda de otros estados: “el sombrerero está en mi mente”. El 67 encuentra, del otro lado del Atlántico, a Jefferson Airplane grabando

⁴³⁷ Larraqui, Marcelo. *López Rega, la biografía*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 2004, p 375. *Astrología esotérica*, de 1961, tiene un extenso capítulo dedicado a la música con glosas pitagóricas y lugares comunes en los que va desglosando cuestiones como el canto, los estilos y el poder del sonido.

⁴³⁸ Declaraciones de Cisneros a Ana Barón, periodista de Somos el 26/03/86, citadas por Gasparini, Juan en *La fuga del brujo*. Norma. Buenos Aires. 2005, p. 154

⁴³⁹ Larraqui, Marcelo. *Ibid*. PP.306

⁴⁴⁰ Wolfe, Tom. “A highbrow under all that hair?”. Book Week, 3 May 1964. Citado en *John Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment*. Edited by Elizabeth Thompson and David Gutman. Capo press. Cambridge. 2004, p. 44.

su segundo disco: *Surrealistic Pillow*. El quinto tema del “lado B” se titula “White Rabbit” y describe diferentes momentos del libro a partir de la ingesta lisérgica de sus personajes. “La canción no solo explota la imaginaria de Wonderland sino, más específicamente, el fracaso del sentido”⁴⁴¹. Sobre el final se canta: “Cuando la lógica y la proporción/ hayan caído muertas de intoxicación/ y el Caballero Blanco hable de experiencias pasadas /y la Reina de Corazones esté diciendo ‘que le corten la cabeza’ / recuerda lo que dijo el lirón: alimenta tu mente”. Captain Beefheart, otro referente del mejor rock, llama al único tema instrumental de *The Spotlight Kid* (1972), “Alice in Blunderland”.

El dibujo del sombrero loco realizado para la edición original de *Alice in Wonderland* por John Tenniel se convirtió entrados los setenta en el emblema de The Famous Charisma Label, el sello que editaba a Genesis y Van der Graaf Generator, dos de las formaciones más importantes del *prog rock*. El primero de los grupos era preferido por García: Tony Banks, su tecladista, fue emulado con obsesiva dedicación. *Nursery Cryme*, el segundo trabajo de la banda inglesa, de 1972, tuvo un añadido especial para Charly. El LD se inicia con “The Musical Box”. Peter Gabriel escribió una breve historia que precede a la letra y funciona como una nota al pie de la la portada que había realizado el pintor y artista gráfico Paul Whitehead: “Mientras Henry Hamilton-Smythe menor (8) estaba jugando al croquet con Cynthia Jane De Blaise-William (9), la dulce y sonriente Cynthia levanta su mazo y graciosamente le extirpa la cabeza a Henry”. La ilustración que remeda algo más que un álbum de fotos victoriano.



⁴⁴¹ Long, Michael. *Beautiful monsters. Imagining the classic in the musical media*. University California Press. 2008, p. 123.

“Un río de cabezas aplastadas por un mismo pie/juegan cricket bajo la luna”, según la mirada de García de la tenebrosidad argentina. La influencia de Carroll siguió proyectándose más allá de Genesis. Peter Hammill, el líder de Van der Graaf, editó en 1977 uno de sus grandes discos solistas, *Over*. La canción “This Side of the Looking-Glass”, se trata, sin embargo, sobre un amor irrecuperable. “No puedo creer que la historia termine hoy así/ Donde quieras que estés, Alicia, ¿pensás realmente así?”. Estaban además la *Annie in Wonderland*, de Annie Haslam, la cantante de Renaissance, y uno de los blasones de los amantes del jazz: *The Mad Hatter*, de Chick Corea: La huella en García de Corea y Return to forever era también persistente.

Expreso Imaginario tuvo algo que decir sobre Dodgson. El autor de Alicia, subrayó, es alguien que recurre a la “doble identidad” para expresar su “disidencia” frente a la “rigidez de la sociedad victoriana”. Con su verdadero nombre firmaba trabajos científicos y de matemáticas y, como Lewis Carroll, subrayaba, engendró uno de los hitos fundamentales de la narrativa anglo sajona. “Carroll nos guió, carcomiendo la máscara de la realidad”⁴⁴². En la canción de Charly no hay sin embargo conejos ni un sombrero loco condenado a vivir siempre a la hora del té. Tampoco gatos de Cheshire ni orugas que fuman con un narguile; ni una reina de corazones que quiere cortar todas las cabezas, aunque sí, un rey que tiene el control sobre la vida de los demás. “Ellos nunca ejecutan a nadie”, le comenta el Grifo a Alicia, antes del juicio por las tartas. La Alicia argentina sabe que los inocentes son los culpables. La tortuga de García no remite a la tradición inglesa del siglo XIX. Es un recurso para animalizar la política argentina de los sesenta: Arturo Illia es mencionado por su humillante apodo de lento quelonio, junto con su victimario, la morsa Onganía. El jardín y el espejo corresponden a la primera y segunda novelas. La conexión con el universo carrolliano era, por lo tanto, lateral, espasmódica: se establecía en el uso del juego de palabras (“el trabalenguas trabalenguas) y en el comentario sobre el sistema judicial, que bien Charly pudo haber tomado de la película de Disney. Si las canciones de Jefferson Airplane y The Incredible String Band encontraban en Carroll un modo de exaltar los estados de la conciencia, en Buenos Aires se invertían los términos: el asunto era la conciencia del Estado (terrorista). Alicia fue para Charly apenas un disparador: “Nunca

⁴⁴² *Expreso Imaginario*, noviembre 1976. Artículo de Diego Mas Trelles.

terminé (el libro)”, dijo⁴⁴³. “Alicia es lo mismo que el libro de cuentos”, señaló en otro momento sobre la novela⁴⁴⁴. La relación con el “original” es irrelevante a la hora de juzgar su valor y la construcción social de su significado. Había hecho lo mismo con “El fantasma de Canterville”. De la novela de Oscar Wilde, solo conocía una versión televisiva⁴⁴⁵. Su fantasma es acribillado en Buenos Aires y en 1975. García, ávido escucha de Bob Dylan, pudo haber detectado este procedimiento en uno de sus grandes discos, *John Wesley Harding*, de 1967. Su primera canción, de la que el álbum toma su nombre, es una versión sobre la vida de un pistolero del Oeste en el siglo XIX, autor de 40 muertes, que no se ajusta a su biografía real. Dylan hace de Wesley Harding una suerte de rebelde primitivo. “Fue amigo de los pobres/ viajó con un arma en cada mano/ a lo largo de todo este paisaje/ se abrió muchas puertas/ pero él nunca supo herir a un hombre honrado”.

La “Canción de Alicia...” se filtró en medio de las movilizaciones en favor de la paz con Chile y en contra del cierre de la Universidad de Luján. El oyente perspicaz pudo reconocerse en esa “tierra de todos” pero a la vez de indefensión (“no tendrás poder/ ni abogados ni testigos”) en la que la dictadura sentaba a su lado a dirigentes políticos para conversar sobre un horizonte de entelequia; canción que hace el inventario del pasado y augura un futuro de “ruinas sobre ruinas” (Alicia con algo del Angelus Novus de Benjamin). Su valor (y el de “Inconsciente colectivo” o la pedagógica “José Mercado”) debe medirse siempre frente al estado del lenguaje y lo que quedaba atrás como silencio y reticencia. “Hay que abrir el receptor/y dejar que las antenas/perciban con claridad/ todas las buenas ondas”, cantaba en aquel 1980, Miguel Cantilo, pertinaz denunciador de la tortura en los 70. “Buenas ondas”, predicaría Piero en “Manso y tranquilo”, canción que marcaba su regreso atemperado a la Argentina. “Con las buenas ondas, achicando el pánico”. La docilidad, el comedimiento era, en esa canción, la llave para cerrarle la puerta al pavor.

Alejandro Doria, en cambio, quiso darle visibilidad. Ese mismo año estrenó *Los miedos*, la historia de una peste, a la Camus. Todavía faltaba para que Rodolfo Aristarain estrenara *Tiempo de revancha*. En 1980, se veía una película que hizo por encargo, *La*

⁴⁴³ *Rolling Stone*, Junio 2002

⁴⁴⁴ *Expreso Imaginario*, diciembre 1981.

⁴⁴⁵ *Expreso Imaginario*, *ibid.*

discoteca del amor, y en lo inocuo irrumpía el síntoma. La película comienza con la escena de un joven que corre en la noche y en medio de la intemperie: su respiración, *in crescendo*, afectada, denota desesperación, se siente perseguido. Cada paso es acompañado de un sonido sombrío de sintetizador. Encuentra una cabina telefónica y cuando cree que nadie lo sigue, trata de hacer una llamada. Disca, lo atienden, apenas dice “mañana la policía va a recibir un informe detallado”. No puede continuar: es ahorcado. Cuatro matones arrojan su cuerpo a la basura. Después del fundido en negro se presenta en la pantalla a las estrellas del filme, entre ellos Cacho Castaña, quien era conocido por su canción “Si te agarro con otro te mato”, en la que su voz, secundada por otra femenina, completan la amenaza femicida con el acompañamiento de las tumbadoras: “te doy una paliza y después me escapo”. Es lo mismo que harán los matones en la película. Pronto se sabrá que no es un crimen de Estado sino una consecuencia de la lucha por el control de la piratería discográfica.

La música podía llevar al delito o la insania del modo en que era entendida por las comedias familiares. En *Locos por la música* ya no se necesitan entornos castrenses (como *Los chiflados dan el golpe* o *Locos en el aire*): sobraba con la atmósfera de cuartel. La película de Enrique Dawi, con guión de Abel Santa Cruz y producida por Chango SCA, la empresa de Palito, se estrenó en mayo. Carlos Palomino –Carlos Balá- toca la percusión en un grupo de cumbia. “Vuelve la cosecha, hay que trabajar”. Es un músico sin suerte al igual que sus amigos. Todos tienen empleos precarios que los ayudan a sobrevivir mientras aguardan que gire la rueda de la fortuna. Ensayan y no dejan dormir tranquilos a nadie. “Qué ruido de tachos”, le dice un vecino, que será desalojado en virtud de la vigencia de la ley de alquileres. “Tachos. Más quisiera la filantrópica de Londres el conjunto que tenemos nosotros. Donde vamos matamos...o nos matan”. A esta situación se le agregará la posibilidad de ser despedido de su trabajo -es chofer de taxi- y el problema de custodiar a una niña de cinco años, hija de un amigo que se quedó viudo. “Carlos, siempre fuiste mi mejor amigo: la mano viene mal necesito que me ayudes, la patrona murió”. ¿Cómo? No se sabe. Queda sin resolverse buena parte de la película. “Tengo que irme lejos... volveré apenas pueda, mientras tanto tenéme a María del Carmen”. Palomino accederá al pedido y se acercará al triunfo cuando conozca a Graciela, la aristocrática señorita Armendariz. Ella también ama la música. “Por qué no te la sacas de la cabeza”, le sugieren sin embargo los

padres, pendientes de su carrera en Abogacía. “¿Qué tienen en contra de la música?”, se defiende ella. Y, el padre, Raúl Rossi (que siempre *hacía* de padre como Ángel Magaña de militar) le responde: “Nada. ¿Acaso no vamos al Colón?”. Ese es el lugar. “No entendemos que te guste ese ruido”, se quejan (“ruido”, como se recordará, había hecho también la Orquesta de París, según la revista *Somos*). Graciela se empeña. Logra que el padre contrate a Palomino como chofer. Lo ayudará además a consagrarse y ser como el ídolo del momento: Ortega, el “cantor de contramano”. Así lo definiría pronto León Gieco en una canción.

Palito era a esas alturas un elemento catalizador. Agrupaba alrededor de su nombre los males de la cultura de El Proceso con verdadera fuerza metonímica. *HUM*® lo convertiría en el símbolo del conformismo. La revista había iniciado “un cauteloso pero persistente proceso de politización tendiente a desafiar y ampliar los límites de lo permitido por el régimen”⁴⁴⁶. Pero sus desplazamientos no siempre eran comprendidos cabalmente. En octubre de 1979, *HUM*® publicó una serie de chistes gráficos sobre la Shoah que intentaban una aproximación al genocidio judío a través de situaciones localizadas en campos de concentración y exterminio. No son presos comunes los representados en los gráficos ni están reclusos en una cárcel cualquiera. Numerosos lectores de la revista, entre ellos el presidente de la DAIA, Daniel Levy, reprobaron indignados semejante uso. Ninguno supuso que las viñetas aludían a otro infierno. Se las tildó de antisemitas. A los impugnadores les fue imposible “comprender las limitaciones de un período de *excepción*, que exigía recursos indirectos para manifestar disensos”. Se desconocía o negaba “que lo publicado era un guiño propuesto por Humor para aludir las prácticas represivas del régimen militar”⁴⁴⁷. Los significados se construían sobre arenas movedizas. Incluso, como hemos visto, en lo que respecta a la “Canción de Alicia...”

La alegoría de la espada se había separado de la estirpe lugoniana al guarecerse en la voz de García. El arma blanca cortaba las canciones del primero y tercero de los discos de Serú Girán, aunque para mencionar cosas diferentes. Entre la “espada vengadora” de

⁴⁴⁶ Burkart, Mara. “La revista HUM®, un espacio crítico bajo la dictadura militar argentina (1978- 1983)”. http://www.periodismo.undav.edu.ar/asignatura_lic/cs213_historia_de_la_comunicacion/material/revista_humor.pdf

⁴⁴⁷ Laura Schenquer y Eduardo Raíces: “Una narrativa fallida: Holocausto, humor y denuncia ante la última dictadura cívico-militar argentina”. <http://nuevomundo.revues.org/66305>

“Eti leda”, en el primer disco de Serú, y el “rey de espadas” en “Canción de Alicia...” transcurrió el tiempo de Videla como “cuarto hombre” de la Junta. Años de hojas aceradas y desenvaines subrepticios. Videla traspasó su empuñadura a Viola en marzo de 1981. El doble filo de la transición de lo casi idéntico en un aspecto fundamental: la defensa irrestricta de la noche y la niebla. Pocos meses antes de asumir, *HUM*® había presentado al albacea en su portada. Viola exhibía tres cartas de Truco. Vestido de civil recordaba sonriente que su fuerza emanaba de la conjunción del As, el siete y un tres, todos de espadas. Flor de triunviro creía que lo respaldaba (los naipes estarían sin embargo marcados). “Compre ahora. No pague nunca: la bicicleta”, se leía en otro de los títulos. Espada y bicicleta a la vez.

El otorgamiento del Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, en octubre, había sacado de las casillas a la dictadura y ciertas reacciones se presentaban también como un sueño roto. Acabado. “Es como el fin de la ilusión. ¿Una ilusión infantil?”, se preguntó *Gente* ante el nuevo bofetazo internacional. René Salas, periodista estrella del semanario, blandió la cimitarra para defender al Proceso. “Al parecer, empezaron los tiempos en los que los Nobel premian más a una causa, una ideología”⁴⁴⁸. Pero Ronald Reagan derrotó a Carter en las presidenciales y la dictadura al menos pudo tener su rapto de alborozo por el giro político en Estados Unidos. Claro que nada frenaría la ruina sobre ruina. La inmediata devaluación del 30% llevada a cabo por Lorenzo Sigaut, el reemplazante de Martínez de Hoz, fue una ceremonia de extremaunción de la tablita cambiaria que selló temprano la suerte de Viola. “José Mercado”, que había sido excluida de *Bicicleta* y sería parte del LD siguiente, *Peperina*, quedaba a esas alturas desactualizada.

Por las fisuras del régimen al que abandonaremos antes de su naufragio definitivo en aguas australes (Malvinas), se escurría el enojo. El 14 de julio de 1981, los partidos tradicionales desafiaron en conjunto el estado de sitio para reclamar la reactivación de la vida política, sindical, estudiantil y cultural, un programa de emergencia económica y, naturalmente elecciones. La Multipartidaria se propuso articular esas peticiones. El día 28 de ese mismo mes comenzó el ciclo Teatro Abierto. La confluencia de actores, directores y dramaturgos en el Teatro Picadero puso en escena una nueva experiencia del disenso

⁴⁴⁸ *Gente*. 2-11-80.

cultural. Se daba por terminada la hibernación. El público desbordaría la sala. “Sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros”, “pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión”, “necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas”, “anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas”. El manifiesto inaugural, leído por el presidente de la Asociación Argentina de Actores, Jorge Rivera López, y escrito por el dramaturgo Carlos Somigliana, encontró amplia aceptación en los medios. Entre la reunión de la Multipartidaria y Teatro Abierto, lejos del centro de las disputas, y lejos también de los protocolos cristalizados a través del ejercicio de la fuerza, el campo musical actualizaba su índice taxonómico. A partir de los incidentes del 17 de julio en el Auditorio Belgrano (UB) se colaría un murmullo cargado de cierta estupefacción para comentar la llegada tardía del punk⁴⁴⁹.

III

Peperina se presentó en Obras los días 4,5 y 6 de setiembre. “Nos mató a todos”, dijo *Expreso Imaginario*. Serú tocó parte del repertorio que más complacía a su audiencia. “Cuánto tiempo más llevará” fue cantado por todo el estadio “a garganta batida”. A esas alturas la pregunta relacionada con *cronos* apuntaba a la duración de aquello que los oyentes ya no toleraban. La misma canción lo decía: “todo el tiempo estás cambiando/ y tus ojos van mirando más allá”. Ese “más allá” era difuso, inarticulado y a la vez apremiante. La “garganta batida” informaba de una necesidad común, a veces enunciada a modo de exabrupto: “se va a acabar...”. Pero la que, según la revista, seguía “golpeando fuerte” era la “Canción de Alicia” por aquello de “el asesino te asesina”. Sobre el escenario, García era considerado un “Imán”. Desde las páginas de *Hurra*, Gloria Guerrero ya le había conferido un papel oficiante similar. “Cuando yo no tengo lugar para bailar, baila él por mí. Cuando

⁴⁴⁹ El tema del movimiento punk y el malestar político forma parte de una investigación lateral en el marco del del proyecto de investigación Territorios de la Música argentina contemporánea (TEMAC) de la UNQ.

tengo miedo de saltar, salta él por mí. Cuando miro a todos lados antes de gritar, él ya lo está haciendo. Me conoce sin darse cuenta. ¿Quién dijo que somos libres? Él lo dice. Y queremos creerle”⁴⁵⁰. *Expreso Imaginario* no tenía una valoración positiva de *Peperina*. Le reprochaba la ausencia, otra vez de “Inconsciente colectivo”, ese “temón de la cosecha anterior, pero que no ha perdido vigencia para nada”. No había una canción que “te obligue” a escucharla “mil veces para saciar la necesidad de expresar sentimientos por medio de ideas grabadas, como ocurrió con ‘Canción de Alicia’”. Al disco, sentenciaba, “le falta emoción”⁴⁵¹. El encanto que emanaba de los recitales: esa chispa compartida, la descarga que ayudaba a la construcción social de los significados.

Serú Girán se acercaba al fin de su historia. “Rompan todo”, arengó Charly mientras probaba la guitarra en el Teatro Coliseo, el 27 de diciembre. Repitió aquella orden de Billy Bond impartida durante el concierto en el Luna Park, de 1972 que concluyó en medio de destrozos (cita que, a modo de chanza, García ya había hecho suya durante el concierto de despedida de Sui Generis en el mismo templo del box, en 1975). La arenga soltada por Bond en las postrimerías de la Revolución Argentina y el chiste de Charly estaban separados por algo más que nueve años y un río de cabezas aplastadas por el mismo pie. “Serú, Serú”, gritó la platea. El silabeo recuerda fonéticamente un canto proscrito. La invocación fue captada al hilo por García que respondió: “Compañeros”, emulando ese carraspeo cargado de densidad histórica. En las canchas de fútbol a veces se cantaba un fragmento de la “Marchita” en medio de escarceos con la policía o como ocurrencia desafiante. El guiño de Charly con el público fue pasajero. “Ah, no”, se frenó el maestro de ceremonia. La política entraba solo en esas dosis macrobióticas, las únicas que toleraba el ritual, pero que informaba sobre un cambio de humor en parte de la sociedad. El último bis en el Teatro Coliseo fue “No llores por mí Argentina”. Con esa canción se daba respuesta al “Don’t cry for me Argentina” de *Evita*, el musical de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice que había grabado en Madrid Paloma San Basilio y Patxi Andion. Los casetes editados en España circulaban de manera casera en Buenos Aires, en muchos casos igual que los de Silvio Rodríguez: copias de copias de copias. “Oh qué gran circo, oh, qué gran show,

⁴⁵⁰ *Hurra*, enero 1981.

⁴⁵¹ *Expreso Imaginario*, octubre de 1981.

Argentina, qué conmoción por una actriz que se ha muerto y es Eva Perón, el pueblo loco, grita de pena un luto sin fin”, se canta al principio, cuando el Che pregunta “quién fue esta santa Evita, por qué la lloran con tanta histeria”. Sobre el final del culebrón musical, Eva le dice al pueblo que “debéis creerme” frente a las infamias. Sus lujos son “solamente un disfraz”, “un juego burgués”, “las reglas del ceremonial”. La inflexión castiza resultaba chocante a los oídos argentinos. Y no menos perturbador era el cierre. “No llores por mí Argentina/ mi alma está contigo/ mi vida entera te la dedico/ más no te alejes/ te necesito”. Charly rescribió esa canción y la hizo girar alrededor del llanto: “No llores por las heridas/ que no paran de sangrar/ no llores por mí Argentina/ te quiero cada día más”. Declaración de amor, pero también recordatorio de lo pasado: “entre lujurias y represión/ bailaste los discos de moda”.

Serú Girán se separó antes de la primera protesta masiva contra la dictadura y que Galtieri decidiera ocupar las islas Malvinas, el 2 de abril de 1982. Su última presentación tuvo lugar en ATC y con el conflicto en marcha. García cantó esta vez que ella no tendría poder, ni abogados ni testigos, lo que no había hecho en Canal 11, dos años antes. La parte de “El asesino te asesina” fue enfatizada llevando un dedo a la sien. La cámara, que primero tomó al grupo, se fue acercando a su rostro. “Estamos en la tierra de nadie, pero es mía. Los inocentes son los culpables, dice su señoría”, dice, Charly, mirándola fijamente y, cuando concluye la frase, “el rey de espadas”, alza las cejas, como si, además de los espectadores, se dirigiera al ojo del poder con la seña del truco (para observar una escena de ese arrojito en los medios de comunicación latinoamericanos, habría que esperar hasta 1987, a la noche que, en Santiago de Chile, Ricardo Lagos apuntó con el dedo a la cámara que lo captaba y conminó al dictador Augusto Pinochet a fijar reglas claras en el plebiscito que, finalmente, obligaría a la dictadura a convocar a elecciones).

Las cartas se echarían pronto en la lejanía austral. La tierra de nadie, Malvinas, convocaría a más sangre y haría de la “Canción de Alicia” un resumen incompleto. A pesar de su insuficiencia, indispensable.

9. TRANSICIONES

“Llegamos a Campo de Mayo en micro, en medio de la noche. Me acuerdo que en un momento paramos en una barrera y, desde una parada de taxis, los taxistas nos preguntaron de dónde veníamos. Les dijimos que volvíamos de Malvinas. En medio de la noche, ahí estábamos, parados en una barrera suburbana, una columna de micros con soldados que volvían de la guerra. Los taxistas no lo podían creer. Y después, cuando entramos a Campo de Mayo, recorrimos un tramo indefinido en completo silencio, hasta que empezamos a escuchar, a lo lejos, una marcha, una marcha hermosa, ‘Avenida de las camelias’. Era una noche oscurísima y no sabíamos de dónde venía esa música, hasta que de pronto, cuando la música ya era estridente, vimos una banda tocando en medio de la nada, debajo de una lamparita de no más de veinticinco vatios, en pleno descampado”⁴⁵².

La descripción que ofrece el ex combatiente nos permite ir trazando el final del recorrido con los sonidos menguantes del 24 de marzo de 1976. La guerra contra Gran Bretaña había fijado el momento de mayor saturación espacial de las bandas militares después del día del Golpe. Dos meses y algo más durante los cuales el machaque del tambor y los metales vivieron en el espacio público su canto del cisne. *Avenida de las camelias*, *San Lorenzo*, una marcha que tematiza el reclamo soberano de las islas y otra compuesta *ad hoc* por los publicitarios de la dictadura (*Argentinos, a vencer*) tuvieron cierto efecto mántrico hasta que, después del 14 de junio, día de la rendición de Puerto Argentino, solo dejaron una estela vergonzante. Lo sucedido con Malvinas reclama una disección mucho más amplia. Solo se observa en estas páginas al pasar, con el oído apenas puesto en esas plazas, escuelas y estudios televisivos donde se cantó victoria. Cuando la Junta comenzó a soltar las riendas del poder, el significado de las marchas volvió a invertirse aunque no de la manera observada en 1972. La banda salió de la escena trastabillando mientras el país se encaminaba a abandonar el predominio de las armas. Dos

⁴⁵² Testimonio de Daniel Terzano en *Partes de guerra*. Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando, Buenos Aires, Edhasa, 2005. Ebook.

canciones lo atestiguan como si fueran certificados de defunción de una era. Charly recuperó para su primer disco solista la canción *Superhéroes*, cuyo esbozo, como se ha visto, había sido presentado en 1976 en la sala La Bola Loca y luego en un teatro rosarino. García tuvo entonces la osadía de referirse a los “habeas corpus”. Seis años después, *Superhéroes* se grabó remozada por completo. “No pasa nada, nadie pasa/ solo una banda militar/ desafinando el tiempo y el compás”. Doble desatino institucional (alejarse por error del tono adecuado y extraviar el pulso) que el oyente no puede dejar de percibir. “Aún resuenan los acordes, de una guerra en Si bemol/ sin ninguna melodía”, cantó inmediatamente Fito Páez. El tema se llama *Tratando de crecer* y fue grabado por Juan Carlos Baglietto en 1983. De eso trataba reeducarse: salir de la tonalidad (Si bemol) que utilizan las bandas para afinar.

Aquello que García y Páez establecían como nueva coordenada (la falta de ritmo y melodía) había tenido su anticipación conceptual desde la República Federal Alemana (RFA) en 1979. El 19 de noviembre de ese año, el argentino nacionalizado alemán Mauricio Kagel presentó en la emisora WDR de Colonia su *Hörspiel* u ópera radiofónica *Der Tribun* “para un orador político, sonidos de marcha y altoparlantes”. La obra incluye “Diez marchas para malograr la victoria”. Esas piezas para vientos y percusión que a menudo se tocan por separado no aluden en la partitura a ningún país en especial. Sin embargo, cómo no percibir el aliento de la historia del autor. Señala Buch que *El Tribuno* es la “parodia de un dictador sin nombre que evoca tanto la Alemania nazi como la Argentina”.⁴⁵³ Si bien “los comandantes del Proceso no se reflejan” en el texto de la obra “ciertas partes tienen una resonancia directa con la Argentina de 1979, empezando por aquella que habla de los derechos humanos”. El cotejo de Buch no arroja dudas. En la tercera marcha, Kagel, que hace de Tribuno, dice: “¡Nada de derechos humanos! Ninguna industria de los derechos humanos aquí. Nosotros no derechumanizamos”. La obra de Kagel se conocería muchos años después en Buenos Aires. Donde el argentino-alemán cifraba quizás un anhelo paródico, García y Páez daban cuenta de una certeza: la institución musical castrense quedaba otra vez musicalmente degradada.

Tras la guerra perdida –su ruido había quedado fuera del rango audible de las ciudades: fue una amplitud extraterritorial que retornó como rumor en los barcos para apagar las

⁴⁵³ Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*, p. 214.

fanfarrias– el desmoronamiento de la dictadura fue completo. La barbarie fue expuesta en otras dimensiones y contribuyó a que se corrieran los límites de la representación musical a partir del segundo semestre de 1982.

El 5 de octubre se realizó la “Marcha por la vida”. Miles de personas gritaron por primera vez “Juicio y castigo a los culpables”. Los organismos defensores de derechos humanos desafiaron la decisión de la dictadura de impedir la movilización. “Desde jóvenes de 82 años hasta niños llevados en brazo, paso a paso, codo a codo, y encolumnados en un exaltado canto por la vida, unieron sus voces para reclamar responsabilidad y verdad sobre la situación de los detenidos-desaparecidos; para exigir trabajo y el fin del estado de excepción, de los secuestros, de las torturas, de la impunidad con que actúa el aparato represivo y la plena vigencia de la Constitución Nacional”, señaló el presidente de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), Eduardo Pimentel.

Las columnas no pudieron llegar a Plaza de Mayo. “Hay una propuesta de los obispos y de las madres de que permanezcamos aquí sentados un rato, cantemos el himno, y nos desconcentremos porque no queremos que se reprima al pueblo y que los jóvenes vuelvan a ser las víctimas de todas estas cosas”, informó Pérez Esquivel, según señaló el diario *Crónica* al día siguiente. “La magnitud de la marcha del martes, que se realizó a pesar de la prohibición oficial y tuvo un decurso pacífico favorecido por la actitud firme pero dialogante de los efectivos policiales, demuestra que el problema de los derechos humanos encarna una preocupación legítima, no solo de las familias afectadas sino también de la comunidad nacional en su conjunto”, dijo *Clarín* el 7 de octubre. No faltaron medios de prensa argentinos y del exterior que ilustraron ese razonamiento con la fotografía tomada por Marcelo Raena en blanco y negro de un comisario en el momento en que abraza de modo supuestamente compasivo a la madre de un desaparecido (llegó a las portadas de *Excelsior*, de México, *The New York Times* y *El País*, de España). La tenemos de espaldas. Ella no lleva su pañuelo blanco sobre la cabeza: descansa sobre el cuello y los hombros. El comisario es más alto. Le saca varias cabezas y desvía la mirada. Pero escucha sobre su cuerpo el llanto partido. ¿Escucha ese espectro de intensidades? ¿Escucha realmente el batido de sus tripas, los latidos, el flujo de sangre, la flexión de las articulaciones? Él, que no quiere mirarla, ¿oye cómo suben y bajan sus párpados? Mientras, otras madres alzan su

voz alrededor. Gargantas, tórax, sentimientos empujaron en el aire esas voces cuyas exigencias conocemos.



Cuando una voz humana vibra, hay alguien de carne y hueso que emite. Podemos enumerar aquello que también se puso en acción: la úvula, la saliva, la infancia, la pátina de la vida vivida y sufrida (como diría Italo Calvino). Y desde el presente *vemos* lo que se ha gritado, inclusive fuera de foco. La revelación química del objeto nos devuelve esa fugacidad aural. Está en las bocas abiertas de las madres que rodean al policía, en la propia acción del oficial que quiere asordinar la congoja contra un pecho blindado con el trasfondo de los edificios estatales. Y esos gritos obligaron a la dictadura a hablar en formas que no había previsto. La captura de la lente sugiere esa energía desatada. El sonido es la nota al pie de esa imagen. El silencio público se complementaba con la pantomima de deferencia que la prensa no se privó de ponderar e, incluso, interpretar como la semilla de una temprana reconciliación entre victimarios y víctimas. Los años develarían lo que la puesta en escena calló: el *misericordioso* era el comisario inspector Carlos Enrique Gallone, uno de los participantes de la masacre de Fátima a la que se aludió en un capítulo anterior.⁴⁵⁴

Ese mismo mes, el día 23, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) denunció que en el cementerio de Grand Bourg habían sido enterrados como N.N. unos cuatrocientos cuerpos de desaparecidos. El CELS aseguró que “dichas inhumaciones se realizaron en horas nocturnas y los cadáveres eran transportados en vehículos pertenecientes a las fuerzas de seguridad, debiendo el personal trabajar de noche, en tandas de seis o siete por noche”.

⁴⁵⁴ El 4 de agosto de 2011, la Corte Suprema de Justicia confirmó la condena a prisión perpetua de Carlos Enrique Gallone, alias “El Duque”, “Carlitos” o “El Pavo” por su participación en el asesinato de 30 personas, 14 de las cuales no pudieron ser identificadas después de que se dinamitaran sus cuerpos.

Se trató de la primera presentación judicial de fuerte impacto mediático. Nunca antes se había leído en los diarios una noticia de semejante dramatismo. El impacto internacional fue también inmediato. La actitud del juez Hugo Gándara fue escandalosa: se declaró incompetente. El caso Grand Bourg dio comienzo a lo que la revista *El Porteño* llamaría en su portada el 26 de febrero de 1984 “el show del horror”, en alusión a la presentación acrítica en los diarios, revistas y pantallas de los hallazgos de las fosas abiertas y sectores de los cementerios en los que la tierra había sido removida. El “tono macabro y sensacionalista” no era otra cosa que “la reproducción naturalizada del punto de vista de los represores”.⁴⁵⁵ La serie en *loop* de imágenes mantenía bajo un velo los motivos de las desapariciones. Las palabras “hallazgo” y “descubrimiento” se repetían de manera constante, advirtió Feld. ¿Y no es así que termina *Resumen porteño*, la canción de Spinetta, con una revelación, en este caso azarosa, sin explicaciones, en el Río de la Plata, de aquello que se quiso ocultar? *Cadáveres*. *Resumen porteño* cuenta tres microhistorias. En la última, Cacho pesca en el río. Lleva en su canoa una radio portátil. “Pero la verdad es que da impresión/ Ver los blancos peces en un nylon/ Cuando es tan temprano/ Usualmente... Solo flotan cuerpos a esta hora”.

La canción formó parte de *Bajo Belgrano*, editado un año más tarde, y anticipa al poema *Cadáveres*, de Néstor Perlongher (“En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ Hay Cadáveres”). Dijo Spinetta en 1984 durante un concierto público: “Verdaderamente, creo que en el Bajo Belgrano, por ahí, así como ha habido grandes amores, parece ser que cada vez más nos enteramos de que también hubo enormes tragedias. No sé por qué se me ocurrió hablar a mí de esto que está tan ligado a mi infancia, a una cosa feliz, y de golpe estamos muy cerca de esa zona”.⁴⁵⁶ El “no sé por qué” reconoce la fuerza de lo inconsciente y colectivo. Spinetta ya había merodeado las orillas y la misma “zona” del dolor con *Maribel se durmió*. Para la película sobre *Prima Rock* (1981) había grabado una escena frente al mar. “Maribel se durmió/ vamos a contarle/ porque se hundió... Vamos porque viene y porque no está”. Aunque se la dedicaría a las Madres de Plaza de Mayo, fue originalmente compuesta en la convalecencia de su hijo Valentino.

⁴⁵⁵ Feld, Claudia. “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del ‘show del horror’”. *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Claudia Feld y Marina Franco (directoras). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2015, pp. 270, 275.

⁴⁵⁶ “Spinetta Jade-Barrancas de Belgrano-Enero de 1984”. *Spinetta bootlegs*. Publicado el 25-02-2013. <http://www.youtube.com/watch?v=WG4RkmSTN9w>

Es sobre esta creciente centralidad del drama de los desaparecidos que pronto llevaría a la dictadura a publicar su “Informe final”, en abril de 1983, que Charly ofreció por primera vez a su audiencia *Los dinosaurios*.⁴⁵⁷ Lo hizo en noviembre de 1982 durante las presentaciones de su primer LP solista, *Yendo de la cama al living*. Dada su simplicidad instrumental, nos tienta suponer, una vez más, que la compuso a la luz de lo que salía de la oscuridad. “Vamos a tocar un tema relativamente nuevo y para cambiar un poquito... entrar en una onda un poco más densa”⁴⁵⁸, dijo esa noche. García se inclinó aquella vez a incluir *Inconsciente colectivo* a modo de cierre del disco que presentaría en el estadio de Ferro el 26 de diciembre. La última vez que la había presentado con Serú Girán bromeó sobre los peligros que encerraba. “Vamos a tocar un tema que va a estar prohibido. Yo se los anuncio antes”. Mercedes Sosa haría suya *Inconsciente colectivo* en el disco que saldría casi a la par de *Yendo de la cama al living*, en diciembre de 1982. La “Negra” había tenido una *rentrée* triunfal en Buenos Aires en marzo de 1982. El teatro Ópera desbordó en todas sus funciones. La clase media comunista fue a recibirla con los brazos abiertos y se encontró con una Mercedes igual y distinta. El exilio le había abierto los oídos. En España había descubierto un grupo que se llamaba los Beatles, y en Brasil cantó junto con Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque y Gal Costa. A su vuelta intentó forjar nuevas alianzas musicales: León Gieco y Charly, con quienes cantó *Solo le pido a Dios* y *Cuando ya me empiece a quedar solo*, fueron parte de su remozamiento. *Inconsciente colectivo* ganó con ella una notoriedad dual: por primera vez la principal referente del folklore grababa con máquinas de ritmo y rodeada de sintetizadores. Lo hizo apañada por Milton Nascimento y el falsete de García. Su “actualización” musical era también la de una música del despertar. “Ayer soñé con los hambrientos, los locos/ los que se fueron/ los que están en prisión”. La vida de los *hombres infames* durante la dictadura se compendia en esa estrofa.

Charly se erigía en un héroe cultural. Su palabra *dicha* se valorizó. El sitio históricamente asignado a los escritores proféticos e intelectuales “comprometidos” lo ocupó a desgano un cantante. Para escaparle a esas exigencias se fue a Manhattan. “En Buenos Aires pretendían que me convirtiera en un hombre-público, que hiciera

⁴⁵⁷ El Informe final declaró muertos a los desaparecidos y fue el paso previo al intento de autoamnistía que el Congreso anularía con el recambio institucional.

⁴⁵⁸ “Charly García-Los dinosaurios-La Plata, 1982”. Publicado el 10-01-2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Lf8hiXxo5Sg>

declaraciones políticas a cada rato, que me jugara y dijera cosas que fueran vendibles para un diario o una revista”, declaró a la revista *La Semana* el 18 de marzo del 83. García creía conocer la medida de sus acciones. En *Obras*, el 23 de marzo de 1983 el público pidió saber por primera vez la suerte de los desaparecidos, “que digan dónde están”, e intervino. “¿Quieren cantar eso? Cántenlo, está perfecto... pero acá no va a haber nadie que les responda seguramente”.⁴⁵⁹ Cuando la consigna podía gritarse con moderada aceptación señaló: “En este momento, todo el mundo dice lo que yo decía hace mucho tiempo. Entonces, ya nada tengo que decir con ese lenguaje. No puedo estar más en esa. Los que me conocen saben que en las épocas oscuras yo trataba de alumbrar, con mi pequeña linternita... aunque más no fuere hasta las primeras filas de los que me iban a escuchar. Ahora ya es fácil disentir. Cualquiera lo puede hacer”, completaba en la citada entrevista con *La Semana*.

Hasta Palito se daba el gusto de la conversión y en *Afectos*, su disco de 1983, incluye *Levántate hermano*, en el que llama a no quedarse porque es tiempo de andar. “Esos que te lastimaron tendrán que pagar. El tiempo va poniendo todo en su lugar. Dale hermano que ese día tendrá que llegar”, canta con aires pop. Ortega era, a esas alturas, señalado como la voz de la complacencia. Los rituales de expiación se volvieron frecuentes y el *Cantorcito de contramano*, como lo bautizaría Gieco (“Tus letras siempre dicen/ que anda todo, todo bien... tu forma de pensar/ se quedó en el Club del Clan”), no se demoró en responderle a sus impugnadores. “Si yo me sentara en una mesa con alguno de esos que creen haber inventado el rock, la guitarra eléctrica y hasta el escenario, les podría nombrar mil títulos que compuse con letras que ya estaban comprometidas desde hace años... una cantidad de títulos más comprometidos que cualquiera de estas canciones pseudocomprometidas de hoy. Lo que pasa es que ahora parece que el compromiso pasa exclusivamente por cantar sobre los desaparecidos y las madres de los desaparecidos”.⁴⁶⁰

Despuntaba en Charly el aristócrata de la música joven. Una de las metamorfosis de la transición. Pero no tan rápido. Su música tenía todavía mucho que comentar y quedar ligeramente asociada a la que quizá fue la práctica artístico-política más potente de finales del Proceso: “el Siluetazo”. El 21 de septiembre de 1983, durante la III Marcha de la

⁴⁵⁹ Citado por Di Pietro, Roque en *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Gourmet Ediciones. Buenos Aires. 2017, p. 310.

⁴⁶⁰ Citado en López Echagüe, Hernán. *Palito, detrás de la máscara*. Sudamericana. Buenos Aires. 1991, p. 71.

Resistencia, se adhirieron al espacio público miles de trazados de la forma vacía de un cuerpo a escala natural para dar cuenta de una “presencia de la ausencia”. La idea de exponer las siluetas perteneció a tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. “El *Siluetazo* señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante”.⁴⁶¹

En algunas de las siluetas se pegaron corazones rojos: latencia y latido a la vez. De acuerdo con Flores, Charly “o su diseñador” las ven “y lo registran” en la tapa del disco *Clics modernos* que salió a la venta un mes antes de que finalizara la dictadura (en la contratapa, él es también un contorno)⁴⁶². Sin embargo, García ha asegurado que la imagen que lo mostraba con un cigarrillo en la boca y un contorno humano a su espalda había sido tomada en Nueva York. “Resultó que cuando la revelamos, comprobamos que había una leyenda. *Modern Clics*, decía y me pareció bárbaro dejarle ese nombre”⁴⁶³. ¿Premeditación o azar, entonces? Quizá sea lo segundo lo que se anidó en la memoria de Flores pero eso no le quita una parte de verdad. El arte gráfico del disco se mimetizaría con el espíritu de una época breve y febril en la que hubo inclusive espacio para convocar a otra intervención urbana, un segundo *siluetazo*, ocho días antes de la asunción de Raúl Alfonsín.



⁴⁶¹ Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo. Compiladores. *El siluetazo*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2008, p. 8.

⁴⁶² Flores, Julio. “Siluetas”, en *ibid*, p. 100.

⁴⁶³ *El testigo*, número XII. Buenos Aires, 1983. Las declaraciones son citadas por Di Pietro, Roque en *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Gourmet Musical. Buenos Aires. 2017, p. 323.

Si en *Los dinosaurios*, la séptima canción de ese larga duración de fuerte impronta renovadora en lo musical, quedaba en suspenso la posibilidad de que aún desaparecieran “los amigos del barrio”, “los que están en los diarios”, “la persona que amas”, y se manifestaba la certeza de que los depredadores “van a desaparecer”, hundidos esta vez por el peso de la política, con Víctor Heredia la música se acercaba más al corazón de la tragedia. *Todavía cantamos* se conoció primero en 1982 por el grupo vocal Los Trovadores. Canción y drama familiar se entreveran en la letra. “La desaparición de mi hermana María Cristina, embarazada de cinco meses y la de su marido Claudio Nicolás Grandi, marcó para siempre nuestras vidas”.⁴⁶⁴ María Cristina Cornou tenía 28 años y trabajaba como maestra en una escuela de Moreno. Había sido secuestrada el 22 de junio de 1976. La patota se los llevó y dejó a Yamila, la hija de ambos, en lo de unos vecinos. Heredia bocetó *Todavía cantamos* en 1980. Era un artista prohibido no solo por haber musicalizado versos de Pablo Neruda: formaba parte de la órbita cultural del Partido Comunista.⁴⁶⁵ Cuando Los Trovadores la graban, en medio del conflicto bélico, el umbral de las exigencias sociales era más bajo, por eso el texto dice: “Todavía cantamos, todavía soñamos, todavía reímos, todavía esperamos”. Recién en la voz de Heredia se completa el sentido de la canción: “Todavía cantamos, todavía pedimos/ todavía soñamos, todavía esperamos”. La distancia entre “reír” y “pedir” es la que da cuenta de las circunstancias de enunciación post Malvinas. Tanto el quinteto vocal como el autor comparten el deseo de “un día distinto sin apremios ni ayuno/ sin temor y sin llanto, porque vuelvan al nido/ nuestros seres queridos”. Heredia había incluido en su disco de 1982, *Puertas abiertas*, un tema que era una suerte de inventario de la dictadura, *Informe de la situación*, donde compara sus efectos con una plaga de langostas y otras calamidades. “Aquí no ha quedado casi nada en pie”. La indicación de una persistencia supuso una actualidad emocional que pesó mucho más que el valor que podría asignarse a la música. La exoneración estética vino de las gargantas que se la apropiarían durante las movilizaciones del movimiento de derechos humanos.

⁴⁶⁴ Conversación con el autor que está incluida en el ensayo “Todavía cantamos, de Víctor Heredia (1980)”, de Abel Gilbert. En Gilbert Abel y Liut, Martín (compiladores), *Las mil y una vida de las canciones*. Gourmet Musical. Buenos Aires. 2019, p. 161.

⁴⁶⁵ Los disensos y tensiones de Heredia con la política del PC frente a la dictadura se explican en “Todavía cantamos...”, *Ibid*, pp. 172-173.

La canción de Heredia tiene un lugar preferencial en la playlist de la transición política junto con *Como la cigarra*, de María Elena Walsh, que por esos meses puntuaba la línea entre lo que se dejaba atrás y aquello que se insinuaba reabriendo su abanico de interpretaciones. “Tantas veces me mataron/ Tantas veces me morí/ Sin embargo estoy aquí/ Resucitando/ Gracias doy a la desgracia/ Y a la mano con puñal/ Porque me mató tan mal/ Y seguí cantando”. Walsh la había grabado en 1973 como homenaje a los músicos y artistas de variedades que pedían una segunda oportunidad que los rescatara de la desconsideración. Mercedes Sosa la incluyó en su disco de 1979, *Serenata para la tierra de uno*, pero no pasó la censura. Una estrofa escrita seis años antes para aludir a la desventura se escuchaba con otro sentido. “Tantas veces me borraron/ Tantas desaparecí/ A mi propio entierro fui/ Solo y llorando/ Hice un nudo en el pañuelo/ Pero me olvidé después/ Que no era la única vez/ Y seguí cantando”. Desaparición y pañuelo. La “Negra” Sosa la había vuelto a cantar en abril de 1982, y quedó grabada en el disco doble de ese concierto. A la vez, la tomaría Susana Rinaldi, y pronto pasaría del Cuarteto Zupay a Sandro e incluso a Roberto Goyeneche.

“Cantando al sol como la cigarra/ Después de un año bajo la tierra/ Igual que sobreviviente/ Que vuelve de la guerra”. Cantar para contar que se había sobrevivido a “la hora del naufragio” y “la oscuridad”. Más allá de las metáforas, ¿a qué *sobrevivientes* podía incluir esa canción redescubierta? ¿Los mismos a los que aludía la canción de Serú Girán de 1979 o el texto de Schmucler en 1980? ¿Aquellos que vivían para testificar? Sostiene Kaufman que la figura del sobreviviente antagoniza a la categoría agambeniana del *homo sacer*. Si este último puede ser asesinado, “el sobreviviente es quien no puede ser asesinado, porque de algún modo ya fue asesinado en la forma del crimen contra la humanidad”.⁴⁶⁶ Su figura evidencia una verdad acerca del testigo. Pero para Kaufman existe una distinción importante. “El testigo es un sobreviviente, en tanto que no siempre el sobreviviente es un testigo. Somos sobrevivientes, pero no por ello testigos. Somos sobrevivientes en tanto transitamos un lapso vital, existencial, cuyo desenlace da fin a la supervivencia”. La canción reciclada de María Elena no le hablaba expresamente a aquel que estuvo destinado al exterminio. Tampoco de quien, en concordancia con la letra, había vuelto de una guerra *verdadera*, en el extremo sur. ¿O, de una manera abarcadora, la

⁴⁶⁶ Kaufman, Alejandro. “¿Reparar el mundo? Notas sobre la supervivencia”. En *La pregunta por lo acontecido ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Ediciones La Cebra. Buenos Aires. 2012, p. 14-15

canción constituía un nuevo *nosotros* que, al repetirse en las radios y la televisión –pronto habría un programa televisivo llamado *La cigarra*, conducido por María Elena, Rinaldi y María Herminia Avellaneda– conjuraba la sombra del pasado solo para tratar de arrinconarlo? Heredia apelaba a la misma figura al concluir 1983, aunque con un matiz temporal que no era menor. En *Sobreviviendo* –primer tema del disco *Solo quiero la vida* (1984)– no se establece un corte con lo acontecido. Hay una amenaza latente que solo ha cambiado de rostro: “Mientras alguien proponga muerte sobre esta tierra/ y se fabriquen armas para la guerra/ yo pisaré estos campos sobreviviendo/ todos frente al peligro, sobreviviendo”.⁴⁶⁷ Para Páez, “los que sobrevivieron marcaron huellas”. En su *Tanguito de Almendra*, Alejandro del Prado cantó en cambio: “Sobrevivimos a la gran pálida/ para podernos encontrar”. Al reponer el verso sobre el final de ese tema conocido aquel mismo año, lo asoció a la posibilidad de una celebración vital: “Sobrevivimos a la gran pálida/ hoy quiero verte bailar”.

II

Al “todavía” (invocado también por Fito Páez/Juan Carlos Baglietto en *Tratando de crecer*: “todavía hay mucha gente que está viva”) y el “mientras”, así como el “seguir cantando” de Heredia y Walsh, le faltaba otro adverbio de tiempo: “pronto”. La inminencia fue comunicada a través del canto de Jairo con otra rehechura, en este caso nada menos que de *We Shall Overcome*. La canción había sido en los Estados Unidos fuente de consuelo religioso en el año 1900, estandarte del movimiento obrero en la década de 1940 e himno de los derechos civiles en el 1960. Había pasado por el Chile de Salvador Allende y la Asociación de Derechos Civiles de Irlanda del Norte hasta convertirse en melodía clave de la campaña presidencial de Raúl Alfonsín. Las enmiendas musicales y de la misma letra buscaron condensar el espíritu del nuevo liderazgo. El trasiego de escrituras siempre deja algo adentro y afuera de la canción. Jairo la haría sonar como mantra del civismo emergente. Viajó desde París, donde residía, y la puso al servicio del multitudinario cierre de campaña de Alfonsín en la Avenida 9 de Julio el 26 de octubre de 1983.

⁴⁶⁷ *Sobreviviendo* es el primer corte del disco *Solo quiero la vida*, editado en 1984.

Las posibilidades mutantes de la canción estaban contenidas en su propia naturaleza contingente. Señala Phull en *Story Behind the Protest Song. A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century* que no hay una manera definitiva de fechar con precisión el momento en que se cantó por primera vez *We Shall Overcome*, y “es muy poco probable” que llegue a conocerse.⁴⁶⁸ El único consenso existente conduce a ubicarla primero en la garganta de Charles Tindley, un predicador de Filadelfia nacido de padres esclavos, en 1851. Su tema *I Will Overcome* fue publicado en 1901. Tindley, como correspondía, se inspiró en un fragmento de la *Epístola a los gálatas*. La melodía personal se mezcló pronto con otras ajenas hasta que perdió parte de sus rasgos originales. Habría sido solo un documento más de la tradición bautista de los Estados Unidos de no ser exhumada en 1945, durante un conflicto sindical. Los trabajadores negros de la fábrica American Tobacco, en Charleston, Carolina del Sur, se declararon en huelga por los salarios vergonzantes que percibían. En una de sus marchas, Lucille Simmons, una de las huelguistas, alzó su voz para galvanizar a los manifestantes. Cantó una canción que había escuchado en la iglesia. En su canto espontáneo, arrancado de la memoria, se entreveraron *I Will Overcome* y *I'll Be Right*. Pero en lugar de hacerlo al estilo gospel, Simmons cantó una balada lenta y sin ritmo preciso, generando una suerte de inestabilidad métrica. Allí, en esas calles de Carolina del Sur, ocurrió algo más importante: la canción pasó de la primera persona del singular a la del plural. No se trataba, por lo tanto, de una hazaña personal sino colectiva. Como la huelga continuó, la canción se fue reescribiendo con las necesidades del enfrentamiento. Sus “autores” no sabían qué tipo de artefacto musical se había puesto en marcha. La canción comenzó a viajar y así llegó a Pete Seeger, durante una reunión de la Highlander Folk School, en Monteagle, Tennessee, que se dedicaba a colaborar con el movimiento sindical. Fue en 1947. Seeger hizo otra modificación: trocó el “will” por el “shall”. La decisión fue, en principio, puramente sonora, pero cambiaba la perspectiva del que cantaba, al inscribirla ya dentro de la órbita de una aspiración y un deber que dejaba de ser providencial. Seeger publicó la canción en 1952. Cinco años más tarde la escucharía el joven Martin Luther King. *We Shall Overcome* devino parte significativa de la banda sonora del movimiento por los Derechos Civiles de los Estados Unidos. El título de la canción llegó incluso a ser su lema. En cada reunión oritual en el que se juntaban las manos

⁴⁶⁸ Phull, Hardeep. “We Shall Overcome”, en *Story Behind the Protest Song. A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century*. Greenwood Press. Westport. 2008, pp. 2-4

acompañó su canto. El cartel que anunció la histórica Marcha sobre Washington, en agosto de 1963, incluía el imperativo a modo de consigna (vencer la lógica del segregacionismo), y resultó ser, a su vez, el himno de la jornada, cuando Joan Baez la cantó ante la multitud. Volvería a hacerlo en Woodstock, en 1969. John Lennon deseó emularla con *Happy Christmas-War is Over (If You Want It)*. Un año después del festival de la paz y el amor en las afueras de Nueva York, en Chile los Quilapayún efectuaron otro tipo de traducción. El grupo chileno preservó el título, en su acepción más combativa, “venceremos”, aunque para hablar de ese país que quería llegar al socialismo por la vía pacífica. La situación política era tan intensa que el conjunto folklórico se permitió grabar dos versiones y publicarlas en un mismo disco simple. La primera es de Claudio Iturra y comienza así: “Desde el hondo crisol de la patria/ se levanta el clamor popular,/ ya se anuncia la nueva alborada, todo Chile comienza a cantar”. El estribillo dice: “Venceremos, venceremos/ mil cadenas habrá que romper/ venceremos, venceremos, la miseria (al fascismo) sabremos vencer”. Había ahí un programa: “Sembraremos las tierras de gloria/ socialista será el porvenir/ todos juntos haremos la historia/ a cumplir, a cumplir, a cumplir”. La segunda versión corrió por cuenta del director teatral, cantante y compositor Víctor Jara, y se convirtió en el himno de la coalición que sostuvo a Allende, quien ganó las elecciones en 1970: “Campesino, estudiante y obrero/ compañeros de nuestro cantar”. El estribillo también fue modificado: “Venceremos, venceremos/ con Allende en septiembre a vencer/ venceremos, venceremos/ la Unidad Popular al poder”. Jara pagaría con su vida esa identificación política.

Trece años después Jairo no pensaba en esos mismos sujetos políticos. Si se cambió parte de la letra con el aporte de María Elena Walsh es porque *We Shall Overcome* lo habilitaba. “Solo con justicia nos haremos dueños de la paz”. Se apelaba al ciudadano que con el voto debía “vencer” el horror que lo había paralizado. “No tenemos miedo”, apenas señala, como si el detalle redundara. ¿O era “miedo” a decir las cosas por su nombre? “Pronto venceremos”, cantó Jairo, e hizo saber lo que quería: “Que mi país sea feliz con amor y libertad”. El desafío se planteaba en presente y futuro. Por eso cuando retomaba la idea principal cambiaba el tiempo verbal de la primera persona del plural: “No tendremos miedo”. Otro adverbio de tiempo que tendría relevancia central en el discurso sobre los derechos humanos completa la frase: “Nunca más”. La fórmula épica utilizada por

Morricone para *Nicola and Bart* y *Melodía del Mundial* (el paso nuevamente del canto solista al coro, de lo adelgazado a la densidad, lo que es decir: del soliloquio al colectivo) volvía a repetirse y confirmar su maleabilidad a las circunstancias. Sobre el cierre se escuchan timbales –los portentosos acentos del cambio en ciernes– y el órgano de una iglesia que sostiene la renaciente religión republicana, ya no en el templo sino en el ágora que emanará de las urnas. “El hecho de vivir en democracia es un ejercicio que se aprende con el tiempo. Los franceses, quieran o no, lo sepan o no, ellos se levantan cada día y desde hace tantos años viven en democracia que les sale naturalmente. Espero que lleguemos a ese grado de madurez política y sepamos reaccionar y realizar nuestros anhelos racionalmente. Que somos un pueblo inteligente, moderno, que queremos mirar el futuro con optimismo, desde los vagones de adelante y no el furgón de cola”, dijo Jairo antes de cantar ante casi un millón de personas.⁴⁶⁹

La razón nueva tenía su música. Un *melos* yuxtapuesto con el recitado del Preámbulo de la Constitución que en la voz de Alfonsín se definió por una métrica liberadora, de plegaria de renacimiento laico e institucional. El grupo de rock Virus le había opuesto su sarcasmo al optimismo redentor de la transición. “Los cocineros son muy conocidos/ sus nuevas recetas nos van a ofrecer/ El guiso parece algo recocado/ alguien me comenta que es de antes de ayer/ Pero ¡cuidado!/ Ahora los argentinos andamos muy delicados/ de los intestinos”.

III

La parábola temporal diseñada al comienzo de este trabajo está a punto de concluir. No podemos privarnos sin embargo de ciertos rasgos que definieron la transición. Alfonsín había ganado las elecciones del 30 de octubre y asumió el 10 de diciembre, el Día de los Derechos Humanos. Desde el balcón del Cabildo y ante una multitud alborozada, el *logos* democrático envuelto en voz daba vuelta la página más triste de la historia y convertía en

⁴⁶⁹ Declaraciones a ATC durante el acto de cierre de campaña de Raúl Alfonsín. <https://www.youtube.com/watch?v=SINJQNHcSks>

credo de gobierno su declamación del exordio constitucional. Antes de aparecer con los atributos de mando, Jairo repitió *su* “Venceremos”. En la plaza estaban pendientes del primer discurso del Jefe de Estado fuera del protocolo. De esa *voz acontecimiento*. Lexía y métrica que traía además su propia ronquera, cadencias y autoridad de la letra recuperada. Sin papeles y en un marcado compás de cuatro por cuatro, que enfatizaba con su brazo hacia arriba y abajo, acompañado de los primeros bombos radicales, Alfonsín repitió aquello de “constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino”. Fue replicado desde el llano y a distancia de milisegundos por un ejercicio masivo de la mnemotécnica escolar. Sonaron incluso algunas trompetas.

El Alfonsín primaveral no solo se permitía reivindicar aspectos sociales positivos del peronismo sino parte de su sonoridad sin renunciar a las boinas blancas. El ungido se cuidó de no invocar la protección celestial, “fuente de toda razón y justicia”, que se incluye en el Preámbulo. Se despidió sin más. “Finalizada su alocución, el presidente de la Nación se retira hacia el interior del Cabildo para firmar el libro de los visitantes ilustres. Luego se dirigirá al Palacio San Martín para saludar a los visitantes extranjeros”, explicó el locutor a una plaza que retumbaba.

Por las noches se celebró con tango en algunos barrios. Al otro día Alfonsín prolongó la fiesta del traspaso de mando en el Colón con los invitados presidenciales y la comunidad diplomática. Hubo ahí música de continuidades y no de incisión inaugural. La gala se abrió con *Estancia*, la obra lugoniana por excelencia de Ginastera que en principio incluía estrofas del Martín Fierro. Una vez extirpados, el compositor preservó su núcleo conceptual, ese en el que la tierra le impone al asfalto su fuerza natural, entendida como una relación de producción de bienes y configuraciones políticas y culturales. Un ciudadano hace su inmersión en la pampa y se ve obligado a dominar las cualidades atléticas de los gauchos –Ginastera los llama “trabajadores agrícolas”– para conseguir el interés de una mujer que vive dentro de esa unidad económica. La op. 8 se divide en cinco cuadros. A pesar de ser una obra temprana ya incluye algunos de los rasgos que lo distinguirán durante su etapa nacionalista: el uso de danzas populares reescritas a partir de los procedimientos

armónicos y aditivos de Bartók y Stravinsky. El malambo, que también sería reversionado por Keith Emerson, es la música de prueba a la que se debe someter la urbe a la virilidad de los hombres de campo. *Estancia* había sonado por primera vez en 1941, es decir, tres años después de que se suicidara Lugones y a ocho años de la publicación de *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada. De esas dos figuraciones de identidad, Ginastera se inclinó por el Poeta Nacional. La extensión del territorio ya no era el mal, como en *Facundo*, sino la proveedora alambrada de sentidos. Las distancias, el tamaño y la soledad se acortaban cuando la música *pura* de la Nación se volvía *abstracta* en manos del creador de un folklore imaginario que haría batir palmas de admiración a todos los públicos al compás de la *Danza del trigo* y *El amanecer*, sus cuadros más cinéticos. *Estancia* debería tomarse no solo como una exaltada agrimensura de la renta agraria: se trataba, en este caso, del mismo acto de estar. Permanecer. Duración más allá de las administraciones. La misma obra acompañó la primera velada de la Revolución Argentina, el 9 de julio de 1966, con Onganía en el palco de honor. Seis años más tarde formaría parte de la programación de los gestores peronistas del Colón. Diez años después estaba nuevamente para festejar la finalización de la dictadura más agropecuaria –aquella que tuvo en su seno a José Alfredo Martínez de Hoz, apellido que se remonta a la fundación de la Sociedad Rural, en 1866– y el recomienzo de la *civitas*. Ginastera había muerto el 25 de junio de 1983. Le habría complacido ver a otro presidente en el palco siguiendo con atención denodada su música.

La gala del 11 de diciembre incluyó además los *Dos movimientos para bandoneón y orquesta*, de Piazzolla. “No soy radical, pero me siento conquistado por la personalidad de Raúl Alfonsín. He escrito en medio de grandes depresiones y de violencia. Ahora va a ser diferente y por eso pienso quedarme en Argentina”, dijo Astor a *Clarín* el 12 de diciembre. El final de la velada incluyó, por expreso “pedido” presidencial, la *Canción de la alegría*, consignaba ese mismo día *Tiempo Argentino*. El IV Movimiento de la *Novena* de Beethoven –esta vez sin Palito Ortega– retornaba a su idioma original con el Coro Estable del Teatro y a las manos expertas de un director de frac y sin insignias castrenses. “Alegría, bella chispa de los dioses/ Hija del Eliseo: ¡Ebrios de fuego/ entramos en tu sagrado reino! Tu magia reúne/ lo que fue separado por la costumbre/ todos los hombres se hermanan/ al cobijo de tus amables alas”. El sistema retórico de la música *pura*, instrumental, se sacrifica en la *Novena* en aras de palabras, y no cualesquiera, palabras de Friedrich Schiller que

comunican la unión de lo secular y lo sagrado, y que, cantadas por el deseo *programático* del Presidente, aspiraban, como lo había dicho en el Cabildo, a nuevas cohesiones. Y así quiso escucharse. “Todo concluyó con una intensa salva de aplausos a los que se sumaron los propios ejecutantes para dirigirlos al Presidente. Alfonsín se irguió para saludar con la mano derecha”, informó también *Clarín*.

En aquel diciembre había muchas maneras de entender la alegría. Podía ser íntima y pública, fraternal. Un tránsito (“Jeremías, apretado de colores/ sonreía; desgajado de sollozos/ convirtiendo, trozo a trozo/ la tristeza en alegría”, cantaba Juan Carlos Baglietto) y llamado al combate. Esta última posibilidad parece haber estado en mente del grupo punk Los Violadores, quienes también devinieron *beethovenianos* de la transición, aunque solo para recordar en *Ultraviolento* la importancia que tenía la *IX* para el personaje de *La naranja mecánica*. La canción comienza con la melodía insigne del *IV* movimiento tocada por la guitarra eléctrica. Después del riff, el narrador recurre a una muletilla: “What’s it going to be then, eh?”, que la versión en castellano tradujo como “¿Y ahora qué pasa, eh?”. Esa frase daría lugar al gran éxito discográfico de los émulos de los Sex Pistols. La canción fue escrita en “nadsat”, el argot de la novela: “Varias *debotchas* caminan por ahí” y “los mal-chicos nos queremos divertir”, se canta: “Sin *militscos*” todo sería “más fácil”. El cantante de Los Violadores, Pil Trafa, se vestía como Kubrick había imaginado a Alex para su película. Extraños recorridos del humanismo musical que se completaría en breve con otra escena frente a una orquesta, aunque, en este caso, la batuta es arrebatada al director por un “loco”, metáfora del desaparecido. Esta saga de la transición debe incluir la escena final de *Hombre mirando al sudeste* (1986), cuando Rantes se pone al frente del colectivo musical para dirigirlos en el ritornello de la *Novena* en Parque Lezama. Al principio no le hacen caso. Después de dos intentos fallidos, Rantes consigue que el fagot inicie la sección para conducir a los cuerdos hacia el éxtasis y, en paralelo, a los encerrados en el manicomio a la rebelión y el carnaval. La Policía interviene en la plaza y el hospicio con el trasfondo en el que se señala que los hombres, según el texto de Schiller, retomarán la senda de la hermandad. La *Canción de la alegría* –su estancia–funcionaba como artefacto polisémico en medio de una coralidad del júbilo más amplia que debería incluir *Peluca telefónica*, del Charly de finales de 1982.

Horas después de la velada en el Colón, Alfonsín derogó la ley de autoamnistía, firmó los decretos de persecución penal de las “cúpulas terroristas” y el juzgamiento de las primeras juntas militares, así como la creación de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas (CONADEP). Resoluciones con las que apologistas y detractores le hacían – por razones encontradas– un lugar en la historia, esa historia de antinomias y conflictos que se simplificaba a la manera de consuelo, condena al eterno retorno, y que parecía constituir al mismo ser argentino en la portada de *Memoria adentro*, el disco con el que Raúl Carnota entraba en la transición. La ilustración de *Memoria adentro* quiere sacar todo afuera, mostrar desde la gráfica aquello a lo que la música no se puede aproximar. En un collage sin claras jerarquías que recuerda a *Sgt. Pepper's*, pero quiere comentar, desde la inmediata posdictadura, una suerte de constante nacional, se imprimen imágenes del pasado y el presente: Perón y Balbín (casi casi en la misma línea), Arturo Jauretche, López Rega y John William Cooke, Juan Manuel de Rosas y Facundo, Belgrano y San Martín, Mariano Moreno y Rivadavia; Sarmiento debajo de Alberdi; el brazo del montonero Mario Firmenich que apunta contra Aramburu; Rucci y Vandor; Videla y el almirante Rojas por encima de Hebe de Bonafini; Martínez de Hoz y Pérez Esquivel; José Hernández, Leopoldo Lugones e Hipólito Irigoyen. Por encima, a la derecha, Alfonsín, y a su lado, Eva Duarte.



Carnota, a esas alturas ya un notable cantante, compositor e intérprete, pasa en *Memoria adentro* del Cuchi Legizamón a Los Chalchaleros, pero es el tema de su confección que le da el nombre al LP el que trata de responder a tantas lo que la portada presenta como fresco indiferenciado: “Con eso del porvenir/ muchos se vuelven mezquinos/ Y algunos hasta asesinos/ por conseguir a la fuerza/ Que un pueblo entero no ejerza/ su voluntad y su destino”, canta en clave de huella, y con un dejo de optimismo. “Y

si la vida me alcanza/ sé que he de ver algún día/ alegre y en armonía/ a este mi pueblo que avanza”.

Las catorce presentaciones en Obras y ante un público extático de los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés funcionaron como una curiosa insularidad a partir de abril de 1984. Miles de personas cantaron a destajo las canciones que habían pasado de mano en mano, vivaron nuevamente a Fidel Castro, juraron lealtad a la mayor de las Antillas, aplaudieron a la llamada revolución nicaragüense y se entonaron emocionalmente con la lejana lucha armada en El Salvador. Así como el disco de Carnota se poblaba de nombres propios que parecían anularse entre sí en el mismo friso, el reverdecer político en parte de la clase media hacía algo similar con el viejo canto interdicto (que, además de los caribeños, incluía a los uruguayos Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños, los chilenos de Quilapayún y la membresía del Nuevo Cancionero argentino). En esa recuperación afectiva y el reencuentro público con lo que había sido privado no había sin embargo espacio para poder empezar a *procesar* de dónde se venía.

Fiestas al margen (la de los territorios del rock o la Nueva Trova y sus emuladores), no se manifestaba en la sociedad “un cambio de percepción inmediato y masivo sobre cómo debía ser pensada la dictadura”.⁴⁷⁰ Eran también días de equiparación entre violencias, la de las guerrillas y el Estado. “No han habido más que 1.500 guerreros, entre ambas facciones, y el resto fueron más bien inocentes envueltos en el torbellino y el fragor de la lucha”, computó Miguel Abuelo en el correo de lectores de *El Porteño* de enero de 1984, después de que unas opiniones sobre la dictadura en el número anterior de la revista suscitaran irritaciones de todo tipo (“Fueron desaparecidos por una guerra y en una guerra siempre habrá desaparecidos, te lo pueden decir ambas fracciones”... “como madres, ellas saben por qué están luchando y me parece perfecto. Pero muchos de los hijos de las Madres de Plaza de Mayo fueron tipos que hicieron miles de cagadas por otro lado”).

La historia oficial se rueda en 1984 en medio de esas narrativas sobre la exterioridad frente al espanto dejado atrás, que iban también de un sentimiento ajeno (“nunca me pasó”) a la inocencia (corolario del “por algo será”) y la victimización (“estuvimos en el medio del fuego”). Su director, Luis Puenzo, también hurgó en las discotecas viejas. “En el país del no me acuerdo/ doy un pasito y me pierdo”, funciona como *leitmotiv* de la película. Puenzo

⁴⁷⁰ Feld, Claudia y Franco, Marina. *Ibid*, p. 11.

eligió a María Elena Walsh para sancionar a su modo el olvido que se disfrazaba de llamados a la reconciliación.⁴⁷¹ Y sobre ese fondo discurre un filme que es la historia de otra Alicia (Norma Aleandro), casada con un empresario y colaboracionista (Héctor Alterio), amigo de militares y purpurados. Es el año 1983 y todavía no se ha votado, pero las elecciones aparecen en el horizonte. Llega una amiga del exilio (Chunchuna Villafañe) y, en medio de copas, le confiesa las razones de su salida del país: había sido torturada y vejada. “¿Por qué te hicieron eso, Anita?”, quiere saber su amiga, una profesora de Historia rígida en sus hábitos y costumbres. A partir de este encuentro iniciará el camino de la transformación, lo que la llevará a intentar averiguar si su hija adoptada en circunstancias extrañas tiene una madre biológica desaparecida.

“¿Qué dirá Alicia?”, podría haberse preguntado el espectador conocedor de Charly. Porque, en principio, la Alicia *de* Puenzo no puede soportar el testimonio. Y la canción de Walsh la pinta de cuerpo y lengua. “¿Y esa lista de desaparecidos, será verdad?”, le pregunta a un colega, el informal profesor de Literatura, mientras sostiene un diario con las fotografías de los ausentes. Y le responden: “Siempre es más fácil creer que no es posible”. En su encuentro con la verdad, la canción pasa de la voz de Walsh a Gaby, la nena que se ubica en el centro del drama y es la encargada de cerrar la película. “Un pasito para allá/ ay, qué miedo que me da”. Pero cuando llegan los títulos, *El país del no me acuerdo* se convierte en música instrumental, escrita por Atilio Stampone, en esos días declarado simpatizante del frondizismo, y así pasa del tarareo de María Elena, acompañada por una guitarra, a un xilofón y un cuarteto de cuerdas, es decir, a la formación que entronizó la música *pura* en el siglo XVIII, metáfora de un diálogo argumentativo entre cuatro personas que creen escucharse entre sí, y que, en este caso, el de la coda de *La historia oficial*, claro, cantan sin texto; como si el borramiento llevara a aquellos que leían en la pantalla los detalles de la producción cinematográfica el mandato de retenerla, salir de la sala con la letra en la cabeza, hacer de ella el recuerdo de un recuerdo perturbador que necesitaba un posicionamiento. El *pPís-Jardín-de-Infantes* crecía de la mano de las canciones infantiles y expurgatorias.

Una escena breve –la discusión entre el marido de Alicia y su amiga que vino del exilio– es la prueba de esa *madurez*. La controversia ya no parece situarse en 1983, el

⁴⁷¹ *El país del no me acuerdo* formaba parte de un disco de 1967 que incluía *La reina Batata*, *El jacarandá* (coescrita con Palito Ortega) y la marcha del osito Osías.

tiempo de la película, sino en el primer año de gobierno de Alfonsín, porque Chunchuna, es decir, la amiga, cuyo ex compañero, se sugiere, había tomado las armas y fue *chupado*, funcionaba como espejo de un Alterio que celebra esa caída. “Era igual a vos, la otra cara de la moneda”. El país del *no me acuerdo* debía memorizar esa simetría expuesta en la pantalla, como si fuera el pizarrón del aula donde enseña Alicia, y que sería conocida como la “teoría de los dos demonios”.

Sostiene Kaufman que el paralelismo establecido “entre los dos actores de los enfrentamientos, al menos en el mero plano de la oposición ideológica” se erigió en “una premisa ineludible de la doctrina institucional” de la postdictadura basada en la presunción de que “podrían haber reprimido de manera legal”.⁴⁷² Una suerte de “trabajo limpio” a realizarse “mientras el resto de la sociedad se dedica a sus menesteres de felicidad”. La explicación binaria predominante en 1984 no es para Franco “una construcción enteramente novedosa” sino “la reemergencia reactualizada y resemantizada de un esquema interpretativo instalado en el discurso político dominante de los años setenta previos al golpe”.⁴⁷³ De hecho, antes de las elecciones Alfonsín había empezado a invocar la figura de lo luciferino: “Se combatió al demonio con las armas del demonio. Y sucedió lo inevitable: Argentina fue un infierno”, reporta *Clarín* el 26 de junio del 83. Según Franco, la política radical encontró enormes ambivalencias internas para producir el plus de sentido social e histórico que implicaba reconocer el terrorismo de Estado como algo diferente. “Lo que discurso y acción política no podían explicitar con claridad es que las víctimas para las que se pedía justicia eran, en su mayor parte, el demonio mismo, y además, el demonio primigenio: la subversión”.⁴⁷⁴

El 4 de julio, la televisión transmitió el programa *Nunca más*. La CONADEP encontraba aire en la pantalla de Canal 13, no sin presiones y amenazas, incluso de bomba. Esas tensiones e incertezas quedaron reflejadas en el resultado final de la emisión. El sonido, o sus metáforas, arrojan algunas pistas. Ubicado en un estudio diferente al de las víctimas que, por primera vez, iban a tener tiempo para relatar sus experiencias del horror, Antonio Tróccoli intentó balancear el relato colectivo y pidió a la sociedad que no cayera en errores recientes. Dijo el ministro del Interior con una oratoria verdaderamente *radical* –

⁴⁷² Kaufman, Alejandro. *Ibid*, pp. 121-22.

⁴⁷³ “La ‘Teoría de los dos demonios’ en la primera etapa de la postdictadura”. Marina Franco. En Feld, Claudia y Franco, Marina. *Ibid*, p. 29.

⁴⁷⁴ Franco, Marina. *Ibid*, p. 39.

es decir, con la afanosa búsqueda mimética de las cadencias del Presidente— que así como durante la dictadura al joven se lo veía con recelo y suspicacia permanente por su condición generacional, no había que aplicar ahora “la lupa de la sospecha a todos los hombres que están cumpliendo con el elevado cometido de brindar seguridad y de defender la soberanía del país”. Y añadió: “Ni lo uno ni lo otro”.

Antes de que empezaran los testimonios, una escena ficcional de parto hospitalario ilustra esas disputas internas en el Gobierno sobre qué imágenes, sonidos y verdades mostrar, soslayar o moderar. Lo que se vio fue a una mujer a punto de dar a luz en un entorno ascético, rodeada de un obstetra, sus asistentes, sobre una camilla inmaculada. La sensorialidad del paradigma concentracionario había sido sin embargo sustraída. Esa dramaturgia del aseo reescribía su *soundtrack* con pudor. “Ahhhh”, expresa de manera poco convincente. “Respirá hondo, guardá el aire”, le dicen. Una voz en *off* comenta entonces lo que supone ocurre. “Ciento setenta y dos niños desaparecidos con sus madres o nacidos en cautiverio, ignorándose su suerte desde entonces”. Se escucha de inmediato lo que debería ser una expresión de dolor intenso. Pero la actriz falla, y cuando le toca decir “no aguanto más”, es como si, en rigor, estuviera ensayando. “Respirá, gorda”, la asisten, y es ahí que la vida irrumpe. “Te felicito, ¿eh?”, le dice uno de los médicos y termina el simulacro. La criatura es llevada (¿hacia la protohistoria de *La historia* oficial?). Corte. La escena siguiente es de una acción parapolicial. “La tergiversación tergiversada”, dijo Fogwill sobre esos segundos parturientos y “atenuados hasta la inocuidad”.⁴⁷⁵ En la mordaz columna que publicaba en *El Porteño*, Fogwill constataba que “poquísimos espectadores repararon en la escena inicial del falso testimonio”. Su indignación tuvo que ver con el “clima de terror” creado para “describir a los campos de concentración” sobre la base de “alaridos”. Sin embargo, la audición traicionó al escritor: esos *gritos* de tamaña intensidad no existieron, fueron sugeridos, asordados por la *interpretación*. El parto representado con una dramaturgia de la medicina prepaga encontraría su refutación minutos después en el relato de Adriana Calvo de Laborde. Había sido cautiva del campo de concentración Arana y parido con los ojos vendados en la ruta que la llevaba al Pozo de Banfield, a la altura del cruce de Alpargatas. La única atención que tuvo fue con un trapo sucio. Cinco minutos

⁴⁷⁵ Fogwill. “Guerra sucia: un negocio limpio de la industria editorial”. *El Porteño*, agosto de 1984.

después de que naciera su hija, luego de muchas vueltas, sin que hubieran cortado el cordón que la unía a la beba, llegó a la Brigada de Investigaciones.

Sara Solarz de Osatinsky no formó parte del programa *Nunca más* aunque su testimonio figura en el libro de la CONADEP que se publicaría en noviembre. Uno de sus recuerdos de la ESMA era el de muchas mujeres “tiradas en el suelo, en colchonetas, que esperaban el nacimiento de sus hijos”.⁴⁷⁶ Una de ellas era María del Carmen Moyano. Al sentir las primeras contracciones, Moyano fue descendida al sótano donde estaban ubicadas la sala de tortura y la enfermería. Debido a sus “gritos desesperados” los médicos accedieron a que Solarz de Osatinsky asistiera a la cautiva. La llevaron engrillada. “Al no poder soportar los ruidos de los grilletes provocados por la Sra. de Osatinsky al desplazarse a su alrededor, suplica que se los quiten, circunstancia que le es negada”. En medio de sus alaridos nace una niña. Moyano “tenía los pechos destrozados por la picana. Cuando la criatura nació, Ana estaba desesperada por saber si era normal, si tenía todos los dedos, los ojos, la nariz. Creía que al bebé lo habían deformado con la tortura o que no sobreviviría”.⁴⁷⁷ Moyano desapareció a mediados de 1977.

A pesar de las deficiencias señaladas, entre ellas las detectadas en su momento por Fogwill, el programa *Nunca más* ayudó a crear condiciones para el lento cambio de percepción de lo acontecido entre 1976 y 1983. La TV se animó a hablar de la existencia de 280 campos de concentración. El peso de los relatos de las víctimas fue mayor al de las opacidades del ministro. Rodeado de madres y abuelas de desaparecidos, Jorge Federico Watts, un trabajador de Bagley que había sobrevivido a El Vesubio, contó su calvario frente a la cámara. “Los que tenemos este raro privilegio de haber pasado por este infierno y tener la posibilidad de contarlo ante ustedes tenemos la obligación, el deber, de dar testimonio de esto, de no callarnos la boca, para que efectivamente esto no suceda más... Es necesario, imprescindible, que la Justicia castigue a todos los culpables de lo que ha ocurrido porque dejar los delitos impunes es prácticamente permitir que vuelvan a ocurrir”.

Después de que varias víctimas tomaran la palabra, Sabato concluyó el ciclo con el recordatorio de que la CONADEP no tenía atribuciones para dictar sentencia. El de la Comisión era un “juicio ético” y definía lo sucedido como un “monstruoso crimen de lesa humanidad”. El escritor hizo un añadido a título personal: “Creo que ha sido el reinado del

⁴⁷⁶ CONADEP. Legajo N° 4442.

⁴⁷⁷ “Testimonio de Sara Solarz de Osatinsky”. *Clarín*, 26-06-1998.

demonio sobre la Tierra, no temo decir estas palabras, las creo realmente, son actos demoníacos los que se han cometido”. La música había estado casi ausente a lo largo de 100 minutos de emisión. Apenas subrayó la entrada y salida de las secciones con la *Bachiana Brasileira 5*, de Heitor Villalobos, para soprano y ocho chelos, en la versión por entonces consagratoria de Victoria de los Ángeles. La serie de *Bachianas* sugiere desde su nombre una hibridación del espíritu de Juan Sebastián y lo bahiano brasileño. Pero en el caso de su quinta pieza la economía de las confluencias es más dispar. No solo Bach se impone a la región y al color local. Quedó cristalizada como canto dolido. Es plausible suponer dos ascendientes en Villalobos: el *Aria* de la *Tercera Suite para orquesta* puede entreverse en el impulso de una primera nota larga del canto y el dibujo melódico de los compases iniciales. Pero el brasileño pudo pensar también en el Bach que quiere dar fe a través de su música, y especialmente en *Erbarne dich*, el cuadro más citado de *La pasión según San Mateo* (ese año, Andréi Tarkovski se exilia en Suecia, inicia la producción de *El sacrificio* y decide que la película se abre con el mismo lamento), escrito en modo menor y con el sutil acompañamiento de los *pizzicati* graves. La *Bachiana cinco* comparte esa inclinación hacia lo que lacera, aunque la soprano solista no tiene texto. Solo tararea en su primer movimiento. Al terminar el programa de casi dos horas, la *Bachiana* vuelve como una presunta metáfora salvífica y de redención. Acompaña a la cámara mientras acerca su lente a los patios interiores de los Tribunales. Observados desde un cielo expectante, quedaban a la vista como el único lugar posible de dirimir las trágicas responsabilidades.⁴⁷⁸

IV

Semanas antes de aquella emisión televisiva, Sabato y otros integrantes de la comisión esbozaban el prólogo del *Informe final* de la CONADEP que Alfonsín recibiría en sus manos en septiembre durante un acto solemne en la Casa Rosada. Para esas páginas, se buscaría en *La divina comedia* una topografía que definiera la rutina satánica del Proceso. “Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo

⁴⁷⁸ Documental *Nunca más* emitido por Canal 13 en el año 1984. Publicado 09-10-2015. <https://www.youtube.com/watch?v=HuuQ4WLQs2I>

amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: ‘Abandonad toda esperanza, los que entráis’”.

La apelación de lo dantesco a aquello que se atribuye a Sabato (*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*) no era de su exclusividad al promediar la quincena de mayo. Podía detectarse a modo de paráfrasis en *Bomarzo*. La ópera de Ginastera y Mujica Láinez que Onganía había prohibido en 1967, cuenta también con su propia Boca del Infierno. Ha sido construida en el castillo señorial del protagonista, Francisco Orsini. En la abertura de esa gruta dentada con forma de calavera se grabó, como pide el libreto, la leyenda *Lasciate ogni pensiero voi ch'entrate*. Orsini, duque de Bomarzo, existió en el renacimiento italiano, lo mismo que su ciudadela. Era una suerte de libertino. Mujica Láinez decidió sin embargo que fuera jorobado e impotente. Observa Buch que el mensaje amenazador de Dante significaba para su dueño *verdadero* una renuncia al principio racional de la realidad, promesa de experiencias suprasensoriales. Pero al reinventar la biografía del duque, el libretista decidió ignorar esa “broma cósmica” (abandonar todo pensamiento) y leer la inscripción como “mi ermita, mi celda, mi última verdad” donde retirarse tras una “confesión general”. El licencioso devino su contracara. Ese es “uno de los costados más absurdos del caso Bomarzo” durante el onganiato. Los censores ni siquiera se dieron cuenta de que, en el fondo, se trataba de una condena moral de la lujuria.⁴⁷⁹ Dicho de otro modo: su relativa importancia en el canon lírico se fundó en una lectura errónea de los que dictaron la interdicción.

Leamos *mal* entonces esa ópera, aunque desde una perspectiva diferente, una no tan distinta a aquellas que resignificaron una canción infantil o dedicada a los artistas de variedades por la fuerza del contexto. El trecho que separa al programa televisivo de la CONADEP de la ópera (de la escritura original de Alighieri a su reinterpretación) puede recalcularse y acortarlo a través de un *topo* común: el demoníaco. Hilo a la vez imprevisto porque, ante todo, *Bomarzo* regresaba como otro ajuste de cuentas cultural. El camino de

⁴⁷⁹ Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair. Ópera, perversion y dictadura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2003, p. 29.

rescate había tenido una primera parada en 1972, con el aval del general Lanusse. Para el desagravio republicano –una prueba de la mayoría de edad– se contó con la dirección de Antonio Tauriello y con la *régie* de Roberto Oswald. El Colón de la democracia renunciaba a antiguos derechos de admisión. Cecilio Madanes, el ex director de Caminito, y uno de los invitados especiales a la velada del 9 de julio de 1967 en la que se tocó *Estancia* bajo el adusto seguimiento de Onganía, había sido puesto al frente del Gran Teatro. De entrada quiso darle una leve veta de informalidad. Gracias a esa estría de tolerancia se podría, en adelante, entrar sin corbata. *Bomarzo* fue una de las primeras funciones dispuestas para exhibir la *distinción* sin ropaje.

“El Parque de los Monstruos de Bomarzo ya existe. Puesto que soy un monstruo, me he rodeado de monstruos fraternos que encarnan los episodios de mi vida doliente. Todos, como en un combate titánico frente a la Boca del Infierno”, canta Pier Francisco durante el primer acto. La historia discurre como una larga recapitulación. El duque bebe engañado una pócima de la vida eterna que le entrega Silvio de Nani, su astrólogo (habría que incluirlo como uno de los lados del triángulo conspirativo en la ficción argentina. Los otros dos llevan los nombres del augur de *Los siete locos* y Schultze, el astrólogo de Adán Buenosayres). Lo que ingiere es veneno. Cuando la ponzoña empieza a corroerlo, el giboso repasa su vida, muere ante los ojos de los espectadores. La película retrospectiva de tres décadas lo lleva a la infancia, y se vuelve a ver cuando su padre lo arroja dentro de una habitación donde un gran esqueleto danza; rememora, también, su condición de bufón al servicio de los hermanos que lo desprecian y vejan, el pacto con el astrólogo quien, al pedir los favores del maligno (“te ruego que me seas favorable”) trastoca destinos (“¿Qué oscuras fuerzas hemos desatado?”, se aterroriza Pier Francisco), primero, la caída de su padre en una batalla, luego, la muerte de su hermano Girolamo, y su inesperada conversión en Duque de Bomarzo; las relaciones con las mujeres, el encuentro con la cortesana Penteselea, el deseo de ser imperecedero (“pero puro. Ah, el demonio, que empujan los espíritus de mi padre y mi hermano”), el casamiento con Julia, la constatación de su impotencia; la aparición luciferina delante de sus ojos, sobre un mosaico blasonado (“¡Dejadnos solos, con el Demonio verde/ con el perseguidor”, se espanta el duque), el momento en que ordena crear en su castillo las gigantescas esculturas de piedra que lo retratan, y así, paso a paso, es testigo nuevamente de la traición de su esposa con su

hermano, al que manda a asesinar. La ópera del endemoniado noble y los dos demonios (el astrólogo y la figura que se le aparece a Bomarzo) concluye cuando el líquido surte efecto y cae muerto en la escalinata de la Boca del Infierno, frente a la leyenda.

Clarín se preguntaba por qué la *Enclopedia Mondadori de la ópera* no incluía a Bomarzo entre las 820 seleccionadas en sus páginas sobre las 50.000 representadas desde el siglo XVI. Escamoteo arbitrario de una obra que, insistía, rebozaba vida. “Mujica Láinez y Ginastera no han muerto”, dijo el diario también al anunciar su vuelta a escena. Retorno que, apuntó por su parte *La Nación* el 13 de mayo del 84, ocurría “en circunstancias en modo alguna propicias para la alegría”. Se refería a dos “ausencias”. Ausencias ilustres, aclaraba, la de los autores, lo que suscitaba “un sentimiento de melancolía ineludible”. Solo el triunfo póstumo ayudaba a acompañar el duelo. “Esta obra de valores auténticos y por ende perdurables, sobrelleva con gallardía la acción, decisiva, del tiempo”. De hecho, se haría un minuto de silencio antes de la función inaugural. Esa breve ceremonia que tenía en sus orígenes las marcas de la primera guerra europea (sirvió de homenaje a los caídos a ambos lados de las trincheras, a un año del armisticio) debía ser en el Teatro algo más que un acto de compunción, una súplica, o la amenaza frente a un vacío de significado. Tampoco podía relacionarse con los otros minutos de extrema circunspección en ceremonias postergadas por años (las de las *ausencias* forzadas). No: el silencio previo a Bomarzo merecía ser un punto de partida, un acicate para el público. El 11 de mayo *Clarín* les había formulado previamente una hoja de ruta y, si se quiere, un requerimiento: “Que escuche y no solamente oiga”. El llamado a la comprensión era también el de un compromiso. Había que estar predispuesto, como dice Barthes, a “decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el *revés* del sentido”.⁴⁸⁰

Los asistentes al Gran Teatro, insistió *Clarín*, no deberían por lo tanto pasar por alto “la nobleza de esta tentativa de iluminar con música un drama de la más profunda tiniebla anímica”. Música de una interioridad, la de Pier Orsini, manchada por sombras. Pero, ¿solo las suyas? Bomarzo es una obra sobre el tiempo recuperado como *flashback*. Lo que hace el duque es revisar su pasado, el calendario de una abyección y de los efectos de –como canta– las “fuerzas desatadas”. ¿No se trataba de hacer lo mismo a tientas durante los

⁴⁸⁰ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós. Barcelona. 1986, p. 247.

primeros meses del gobierno de Alfonsín? “¿Cuánto más tendríamos que sufrir los argentinos para poder comprender esta tragedia inmensa que ha llenado de tinieblas la vida de una república?”, se preguntaría Sabato en el *Nunca más*. “Tinieblas”, según el diccionario, quiere decir también “ignorancia”, “falta general de instrucción” en asuntos “relativos a la moral”. Carencia que, en 1984, estaba asociada a una pregunta frecuente, punzante, a veces incómoda y al borde de la impertinencia sobre lo realizado durante los años de terror. Lo que Beatriz Sarlo describió entonces como la “cantidad de argentinos” que “ignoraba” y la que “sabía pero no enfrentaba del todo” la situación límite.⁴⁸¹

Hasta los músicos fueron llamados a hacer su ejercicio de inventario. En su edición de enero de 1984 *El Porteño* quiso saber expresamente qué habían hecho los rockeros durante el Proceso. “En las épocas en que yo sentí más cerca mío el dolor de esa gente que sufría ese tipo de atrocidades injustas yo hice canciones que me parecieron las más místicas y líricas de todas, porque la manera de resarcirme del sufrimiento que me causó todo eso no era ponerme a hablar de eso y seguir embadurnando con la mierda de otros mi creación”, se posicionó Spinetta. “Habría que plantearse qué es quedarse al margen y qué hicieron los demás pensando que se quedaron al margen”, respondió Juan Carlos Baglietto. “Nos mantuvimos un poco al margen de todos los problemas de la realidad a partir del golpe”, observó María Rosa Yorio. Hasta Charly, su ex esposo, era llamado a contestar: “Yo creo que hubo una época de mantenerse aparte y otra etapa de estar en contra, la cuestión es que una cosa es estar en contra y otra hacer algo”. Y Miguel Abuelo: “El rock no es político, nunca estuvo enganchado a la parafernalia belicista ni en la madeja ideológica. El rock es independiente”.

Lo cierto es que, según la edición de *Clarín* del 13 de mayo del 84, “el público del primer abono no se mostró grande” frente a *Bomarzo* y “añoró el sensual goce de las bellas voces y las accesibles melodías”. Tal vez esa falta no tuvo que ver solo con cuestiones musicales (un bajo umbral de tolerancia frente a una obra en la que se resumían algunas de las técnicas compositivas de la segunda mitad del siglo XX). Cuando la orquesta al mando de Antonio Tauriello dejó de sonar, después de los aplausos y agradecimientos, hombres con y sin corbata, mujeres vestidas para la ocasión o para celebrarse a sí mismas emprendieron la retirada. El camino a la calle habría merecido ilustrarse con una paráfrasis

⁴⁸¹ *El Porteño*, junio de 1985.

de la paráfrasis del Dante: *Abandonad todo pensamiento al salir del Teatro*. Ceñirse a las reglas de la insularidad del arte.

Los diarios de ese mes no ofrecen por lo demás ningún indicio de que la ópera pudiera convertirse en un comentario extra musical sobre aquello que atravesaba el discurso social (posiblemente habría sido considerado inapropiado). Pero el abordaje de lo infernal en una ópera de 1967 (la del “demonio verde” que ve el duque sobre un azulejo), justo en tiempos de metáforas demoníacas (los “demonios de verde”), así como de advertencias sobre los peligros del olvido, invita a rascar posibles significados debajo de una superficie de apariencia monovalente: al fin de cuentas, el Leteo, río del olvido, era uno de los afluentes del Hades, el inframundo griego. Beber sus aguas provocaba la pérdida completa de la memoria, y si algo quiere Pier Orsini es dejar de recordar que se lleva “a sí mismo”. Sobre sus hombros carga “una piedra pesada”, deformidad que es culpa de origen en su “cuerpo torturado”, y a la vez acumulación gibosa de los pecados cometidos. “No puedo olvidar mi joroba”. No eran esos días de mayores reconocimientos e incitaciones al recuerdo. Un sector de la sociedad actuaba aún como en un festejado *gag* de *El joven Frankenstein*, la película de Mel Brooks, en que el inventor del monstruo le señala a Igor, su deformado asistente, la protuberancia que le sale de la espalda. “Ya sabe... la joroba”, le dice Frederick Frankenstein (Gene Wilder). “¿Qué joroba?”, contesta el sirviente (Marty Feldman), y cuando Frederick se queda estupefacto viendo la joroba de Igor, esta se cambia de lado.

Como bien reconstruyó Buch, el día de la primera función la seccional tercera de la Policía Federal recibió llamadas anónimas denunciando que “en algunas secuencias” de *Bomarzo* actúan niños que “realizan una parodia de un acto carnal”. La acusación se basó en un artículo de la revista *La Nación* sobre los vejámenes simbólicos a los que es sometido Pier Francesco cuando es púber. El subcomisario José Belsito toma cartas en el asunto por presunta trasgresión del Código Penal. La Justicia interviene, se entrevista a miembros del Coro de Niños. El juez Marcelo E. Arias concluyó sin embargo que no existía el delito denunciado y archivó la causa. La comisaría tercera estaba por esos mismos días más atareada debido a uno de los grandes escándalos de la transición: *Misterio bufo*, de Dario Fo. Su estreno suscitó un levantamiento de la ultraderecha que incluyó piedrazos, una bomba de gas lacrimógeno lanzada dentro del Teatro San Martín y varios heridos, entre ellos dos uniformados.

La obra de Fo, de 1969, reflexiona y satiriza un misterio evangélico en una tradición popular fuertemente arraigada en Italia, a la que “nosotros le agregamos investigación científica, histórica, social y antropológica sobre el verdadero origen de nuestra cultura”. Fo recrea las festividades irreverentes en las que los campesinos se vestían con extrañas pieles y máscaras mitad cabra mitad diablo, y realizaban bufonadas con cencerros y otros instrumentos junto con los juglares. Todos, les decía, llevaban instrumentos para armar ruido, “porque el juego del estrépito, del alboroto, era esencial en estas fiestas”. Pero más de cien personas arengadas por una asociación de abogados católicos y grupos afines se inclinaron por una música cargada de antisemitismo durante su asedio al teatro. “Se va a acabar, la sinagoga radical”, transcribió *El Porteño* en su número de junio. El subcomisario Belsito debió ser uno de los que ordenó el envío de carros de asalto y dos patrulleros después que, según *La Nación*, se acusara a la Policía de una “actitud pasiva”. Fo expresó su estupefacción y contó que, en Italia, sectores de la Iglesia aceptaban que los feligreses vieran *Misterio bufo* en la TV “con el pretexto de que era necesario conocer la cara del demonio”. Al llegar a Buenos Aires “nos enteramos que se ha dado órdenes a los sacerdotes de atacar el teatro. Esos mismos que jamás movieron un dedo ante la masacre de la gente”.

“Demonios”, “Satánicos”, le gritaron al autor y actor italiano. “La agresión –dijo *Clarín* el 11 de mayo– debe constituir un llamado a la reflexión de la ciudadanía. Sobre todo cuando ello ocurre a pocos meses del restablecimiento democrático y del levantamiento de todo tipo de censura previa en el terreno cultural y artístico... Ningún grupo o particular puede atribuirse el derecho, o más bien el poder discrecional de decidir por sí mismo sobre la conveniencia o inconveniencia de un espectáculo artístico... Lo que resulta intolerable es el recurso de la violencia, aun en los límites restringidos de agresión de los espectadores –el lanzamiento de una bomba de gas lacrimógeno– que tuvo en esta oportunidad”.

Cuatro días más tarde se estrenaba *Camila*. La película de María Luisa Bemberg cuenta la historia de amor prohibido entre la joven O’Gorman y Ladislao, un sacerdote durante el rosismo. Ellos pagarán con la muerte. No hubo piedad para la hija del poderoso estanciero. Menos para el cura, a quien el padre Gutiérrez le había advertido: “No olvide que la mujer puede ser un instrumento del diablo”. No tan lejos del Colón y del Teatro General San Martín, en Palermo y el Centro, un grupo relativamente novedoso para la

escena *off*, inclasificable y provocador, cantaba: “¿Puede alguien decirme? Voy a comer tu dolor/ ¿Y repetirme? Voy a salvarte esta noche que el infierno está encantador/ esta noche”. El oxímoron de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota incluía además un acertijo: “¿Cuántos cuernos tiene el diablo?”. ¿Dos también? Mientras, Spinetta hablaba en *Resumen porteño* del “infierno inflacionario”, y Riff, el grupo de “Pappo” Napolitano, con sus camperas de cuero orladas de tachuelas, pasaba por las distorsiones del metal pesado la figura de *Ex-terminador*, un hombre que estuvo “en el infierno y el cielo y no se quedó en ninguno de los dos”. Todos los juegos del lenguaje podían ser sin embargo cortados por el costado filoso del programa televisivo *Nunca más*. “Me resisto a creer que aquellos que cometieron tales atrocidades en nombre de una civilización occidental y cristiana puedan tener un día más de tranquilidad”, dijo la noche de ese 4 de julio Otilia de Rencu, madre de una desaparecida. El afán equilibrista de Tróccoli (un centro exacto, meditado, frente a la simetría) se deshizo con el correr de las revelaciones hiladas por la *Bachiana 5*. “Durante horas y horas se oían los alaridos de la gente que era torturada”, dijo también Calvo de Laborde, con un agregado que tenía algo de interpelación al televidente: “Quien haya oído alguna vez en su vida el grito de una persona torturada, sabe que es imposible de olvidar”. Pregunta acústica del terror. Huella indeleble. La ex prisionera traía los gritos del *más acá*, el campo, usando palabras que nunca estarían a la altura de su resonancia siniestra, pero, así y todo, amplificadas, encontraron un nuevo espacio de sentido al entrar en los hogares, escuchadas seguramente también con *la voz de la conciencia* (esa voz que Sócrates se reservaba para ser disuadido de las malas acciones, y que Kant somete a la voz de la razón). “Qué menos que castigo a los culpables podemos pedir”, dijo por último Calvo de Laborde. La música de Villalobos acompañó su silencio.

V

La metáfora diabólica de esos meses impone su peso específico en el musical de Antonio Gasalla de los primeros meses de 1984. *Terapia intensiva* tiene también su propia manera de entender la *Caída*. Y, además, cuenta con la música de Charly. La obra se

estrenó en el teatro Blanca Podestá. “Quisimos empezar este espectáculo con este fervor, con esta euforia de la democracia... Ahora que se puede todo, ¿qué carajo decís?”, señaló al inicio el cómico. “Pensé contar un cuento este año. Tenemos tanta experiencia de escuchar bolazos, de escuchar cuentos. No es fácil encontrar un cuento porque los muy muy conocidos, *Cenicienta*, por ejemplo, es tan obvio, nosotros somos como treinta millones de Cenicientas que estamos esperando el golpe de suerte para salir adelante. *Blancanieves* me pareció demasiado cruel, esa mujer inmensa cargada por los enanos podría ser la Argentina cargada por nosotros para un lado o para el otro... pensé... después hay otro cuento, si no es con ese protagonista no se puede: *Pinocho* sin (Dante) Caputo en este momento era una boludez, *Simbad el Marino* sin Massera tampoco tenía sentido, para *Alí Babá y los cuarenta ladrones* me sobraba elenco, realmente, pensé también en una leyenda argentina, para hacer una cosa más autóctona, yo no sé si las conocen pero son tan boludas, siempre es una india que se mete en un charco de agua y se convierte en la flor del irupé, en camalote”⁴⁸². Por descarte, Gasalla llegó a *Alicia en el país de las maravillas*. “¿Conocen el cuento?... Cuatro (dice sobre el público). No importa, yo por eso lo elegí. Todo el mundo sabe que hay un cuento que se llama *Alicia en el país de las maravillas*, la protagonista se llama Alicia, pero nadie sabe qué carajo pasa en el cuento, y creo que tiene tanto que ver con nosotros. ¿Viste que siempre tratamos de averiguar de qué se trata?... Igual esta versión es tan libre que lo único que quedó es Alicia”.

La nena que encarna el actor, es decir, *su* Alicia, se queja de ser obligada a aprender canciones insípidas o anacrónicas. “La farolera tropezó, y en la calle se cayó, y al pasar por un cuartel se enamoró de un coronel. Vamos, ¿alguien se enamora de los coroneles?”. El público se permite la risa abierta cuando Gasalla infantiliza el interrogante. La situación se vuelve más sombría cuando Alicia desciende a un mundo que se supone prodigioso y es demasiado conocido. El Conejo la conduce a lo que podría ser un centro de detención, su versión del infierno. Irrumpen agentes de civil. Se muestran dos detenidos, uno las manos esposadas, la otra amordazada y colgada. Hay una camilla de metal, que podría haber sido utilizada para la tortura. “Como la otra vez no. Guarde la picana”, implora la niña. “Eso ya no va más”, le dicen, pero sospecha que no es así. “El de la camiseta está igual. Ese me fajó. Que no me peguen”. “Qué decís, nena, es la primera vez que te veo”, le responden.

⁴⁸² Presentación de *Terapia intensiva* en el Teatro Blanca Podestá. Publicado el 25-06-2012. <https://www.youtube.com/watch?v=eKskU5jwdbQ>

“El del palo. Ese es el que me violó. La bombacha no me la va a sacar”, reacciona Alicia. La empiezan a empujar, a jugar con ella. “Bienvenida al país de las maravillas”, le dicen. “Para mí están tan locos como siempre. Son las mismas caras, la misma gente”. Al igual que Tato Bores, Alicia se comunica por teléfono con un general y le reclama por un ratón desaparecido. El interlocutor reacciona: “Intervenga la línea, pinchen el teléfono, rodeen la manzana..., no, ya no podemos, carajo. Gloriosa época en la que eso era posible.... Un desaparecido aquí, m’hija. ¿Está segura? Ya no soy más presidente. Esta no es la Casa de Gobierno: estoy preso”.

Las vacilaciones de *Terapia intensiva* no eran otras que las de esos meses. El temor a una nueva asonada militar estaba a flor de piel y podía conjurarse como farsa musical en el Blanca Podestá. Un actor lee en escena un “Comunicado número uno”, y no es otra cosa que la melodía de la *Canción de Alicia en el país*, aunque esta vez no está a cargo de Serú Girán ni el mismo texto. Sobre esa versión sintética, los actores ya no se refieren a los asesinos que asesinan sino a la actualidad cambiaria: “Cuando bajó, cuando subió porque la plata se esfumó/ si tengo mil, mañana cien, paren un poco dejen forrarme bien y después pongo dólares en un banco suizo... si el dinero no hace la felicidad. Es el dinero el dictador al que nadie osó derrocar”. Charly editó la música de *Terapia intensiva* a fines de 1984. La cuarta pista se llama *Alicia va a la disco* y, en clave bailable e instrumental, ya resignifica completamente su canción: no lleva siquiera letra, solo hacía falta mover los pies y sellar la boca. ¿Un anticipo de los juicios silentes a los integrantes de la Junta Militar?

Lo que ocurrió en Tribunales a partir de 22 de abril de 1985 y hasta el 9 de diciembre de ese mismo año no pudo ser escuchado. Después del programa *Nunca más* las voces *desaparecieron* del éter (la escena del parto había sido también la del alumbramiento anecoico). El registro audiovisual se fue achicando con el correr de las audiencias. Primero se televisaron quince minutos insonoros. Para el momento de la acusación de la fiscalía, la Cámara Federal redujo el material a tres minutos diarios de imágenes mudas. Después, nada. El complemento exacto del “pacto de silencio” entre los militares.

Y así permaneció *ella*, Alicia, como una figura casi sin fondo, con el fondo de ese juicio sin sonido.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sostiene Jean-Marie Pottier en *Ground Zero. Una historie musicale du 11 setembre* que las grandes fechas históricas –en su caso el ataque contra las Torres Gemelas de Manhattan– ofician de imanes de la música: atraen grupos, canciones, discos, palabras, les dan nuevas significaciones, orientaciones, impulsos, convierten en inaudibles ciertas obras y proporcionan nueva actualidad a otras. “El 11 de septiembre se asemeja a la piedra que al caer en el agua crea ondas aparentemente cada vez más difusas, pero que parten a lo ancho. Pasadas las reacciones viscerales su influencia se infunde en toda la música”.⁴⁸³ Lo interesante de *Ground Zero* tiene que ver con el mapeo que se hace a través de sus páginas: no dejan resquicio sin encontrar reflejos de lo acontecido, se pasa del country más belicista al rap y el hip-hop opositor a George Bush, de los compositores académicos ubicados en el *mainstream* a aquellos que trabajan en los márgenes; de la música con afanes programáticos a los defensores a ultranza de la abstracción, del rock experimental al jazz, del pop de la MTV al que propalan las radios independientes. Y en cada disco, Pottier detecta la incisión del acontecimiento.

Las diferencias con el período revisado en la Argentina no solo atañen a las dimensiones temporales, estilísticas y de los mercados. Al momento de 1982 en que Alicia calla –mientras Charly hace la seña del As en el Truco frente a la cámara–, mientras *Avenida de las camelias* se extingue como un balbuceo, tenemos nuestro cuadro peculiar del bucle expansivo que formaron las relaciones entre música, sonido y violencia: arroja claridad en algunas zonas pero no pueden evitarse las opacidades ni cerrar el sumidero por el que se deslizan sin fortuna ciertas indagaciones sobre los modos de dar cuenta de la devastación y los significados que adoptaron las obras producidas en su momento, recuperadas años después.

¿Qué encontraría el Ángel de la Historia benjaminiano si volviera hacia atrás para escuchar la catástrofe argentina, dilucidar el vínculo de la música y la escucha con lo experimentado, lo real vivido, la adecuación al estado de las cosas? El tipo de acumulación

⁴⁸³ Pottier, Jean-Marie. *Ground Zero. Una historie musicale du 11 setembre*. Le mot et le reste. Marsella. 2016, pp.13-14

de escombros sonoros sobre los anaqueles y en los discos duros (“Sobre el pasado y el futuro ruina sobre ruinas”, le dice “la canción” a Alicia, siempre dispuesta al contrapunto con este escrito) quizá le provocaría desconcierto al principio. Tendría que ser paciente, ir a la caza del deslíz, el fallido, la intriga velada, captar un detalle en el pliegue de un objeto, ponderar lo accesorio. Exigirle en general a las canciones, obras y fuentes mucho más de lo que ellas intentaron decir, que ayudaran a iluminar lo que no pudo (o no quiso) atraparse.

Aun aceptando que “el horror pone a prueba todas las explicaciones y todas las teorías”⁴⁸⁴, hemos intentado merodearlo. Se ha evitado siempre invocar la categoría de lo indecible. El exterminio fue pensado, por lo tanto, siguiendo a Levi, era pensable. La voz de los sobrevivientes, inscrita en los dictámenes, ha sido en ese sentido esencial para aproximarse al menos a una dimensión sonora del mal. Como señala Didi-Huberman, “el testimonio nos invita, nos obliga a trabajar en el seno mismo de la palabra: un duro trabajo, puesto que lo que genera es una descripción de la muerte en el trabajo, con los gritos inarticulados y los silencios que ello supone”. En cada producción testimonial, en cada acto de memoria, el lenguaje y la imagen “son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imagen”.⁴⁸⁵ Se ha tratado de pensar el lugar que puede corresponderle a la música en esa misma dialéctica. Con ese propósito nos hemos anclado en el canto, revisamos metáforas y se han transitado líneas fugaces. También forzamos a veces las interpretaciones y buscamos la latencia de lo caduco, asociado lo que se separa por géneros con distintos sistemas de valor.

Por eso, este ha sido un relato hecho de segregaciones, accidentes, trastocamientos, yuxtaposiciones, detecciones de lo imprevisto, hallazgos de agujas en el pajar, nominalismos, gestos incompletos, cortes, lagunas y agujeros negros (la música en los campos). Estos tropiezos, idas y venidas, déficits, no se relacionan necesariamente con la falta de consignas antidictatoriales o difusión de ideologías: sabemos a estas alturas que el arte tiene efectos más eficaces cuando no se sujeta a esos propósitos, muestra un mundo trastocado, enajenado, con sus grietas y desgarros, mantiene “viva la noción de

⁴⁸⁴ Kaufman, Alejandro. *Ibid*, p. 71.

⁴⁸⁵ Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós. Barcelona. 2003, pp. 48-49.

intervención en el mundo” y produce representaciones y contramodelos “que subrayan la fragilidad intrínseca del orden existente”.⁴⁸⁶

Al comenzar los años setenta, una publicidad televisiva de jabones Cadum le proponía al consumidor un “shock de frescura”. El anglicismo quedaba musicalmente adherido al cuerpo de una blonda modelo mientras se duchaba. La tersura y fragancia limón de su piel eran la prueba del poder desodorante, el carácter esencialmente positivo de la marca comercial. Como vimos a partir de Benjamin y lo que Buck-Morss define como un *régimen anestésico*, los que volvieron de la guerra del 14 lo hicieron conmocionados por los “shell shocks”. La neurosis tenía una fuente sonora específica en donde radicaba el origen de la perturbación emocional: el ruido de los bombardeos llevados a cabo por la artillería pesada que machacaba sin cesar las trincheras enemigas. O sea, el sonido como cesura entre dos épocas, aquella de la tradición forjada por la experiencia heredada y la de los cataclismos que sustraen a los mecanismos naturales de transmisión de la memoria.

Para nosotros, no solo el sonido sino el estruendo del silencio se relacionan con el “shock. Habría que utilizar el plural. Fue el modo en que se diseminaron las tecnologías del miedo más allá de la esfera *concentracionaria*. Años, en definitiva, de descalabro del *sensorium* humano, vecindad del estado de excepción y el estado excepcional de la conciencia (lindar, poner en continuidad geográfica el shock y el electroshock: Teatro Colón-Batallón 601, ESMA-Obras). “Si las sociedades modernas son perseguidas por antinomias que socavan categorías centrales como experiencia, percepción y comunicación, esas antinomias pueden ser reconocidas también en la música, aunque de una manera diferente y con una expresividad distinta”.⁴⁸⁷

En 1984, el psicoanalista Juan Carlos Kusnetzoff definió estos impedimentos como manifestaciones del “percepticidio” al que había sido sometida la sociedad por los secuestros, torturas, asesinatos, desapariciones. Kusnetzoff enumera diferentes rasgos del “efecto desaparición”: intento de justificación del hecho (“en algo habrá estado”), creencia firme en la imposibilidad de lo que se ha conocido (“no es posible que esto suceda aquí”), tranquilidad frente a la evidencia de que el desaparecido tenía –o alguna vez tuvo– cierta militancia política (obturación del conocimiento). “En aquellos momentos, la parálisis

⁴⁸⁶ Bouriaud, Nicolás, *La exforma*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2015, p. 73.

⁴⁸⁷ Ralph Buchenhorst. “... as if the shame before the victims would be offended” 1 – Adorno’s Verdict on Arnold Schoenberg’s A Survivor from Warsaw. Incluido en Wojciech Klimczyk / Agata Swierzowska editores. *Music and Genocide*, p.164.

inicial fue la norma. Los aparatos psíquicos se defendieron, inhibiendo su acción motora, efecto provocado –dicho sea de paso– para no promover la indagación”.⁴⁸⁸

Lo *anestésico* esmaltó la fantasía de normalidad, se fortaleció con las adhesiones de los formadores de opinión, la agencia de los mediadores, circundó la órbita de lo decible, se instaló como un yacimiento sobre el que se constituyeron y negociaron significados. En *Aquel domingo*, Jorge Semprún, prisionero de Buchenwald, habla del “extraño olor” que con frecuencia le llegaba a otro cautivo, León Blum, en la villa de Falkenhof, dentro del mismo perímetro concentracionario. Un hedor repugnante, “dulzonamente nauseabundo”, que el viento arrastraba hacia el bosque del Ettersberg y que al ex jefe del Gobierno del Frente Popular francés le costó identificar. Ese olor de los crematorios era conocido por los prisioneros de Buchenwald. “Se nos había hecho familiar en el transcurso de los meses, de los años. Olor que ya no nos mareaba, al cual nos habíamos acostumbrado, como se acostumbra uno a la promiscuidad, a los hacinamientos en los catres –cinco o seis deportados, según los barracos, en el espacio ya mezquinamente previsto para dos–, a los berridos y golpes de *gummi*, las porras de goma de los jefecillos, a despertarse a las cuatro de la mañana, al hambre y al sueño permanentes”.⁴⁸⁹

El *habitus* del terror afloró acá en las situaciones musicales más inocuas. Otra vez unas palabras informales de Spinetta que preludiaban a una canción –objeto que cuidaba con inspirada artesanía– ofrecen una prueba *aleccionadora*. Ocurrió durante el llamado festival musical de la Solidaridad Latinoamericana que se realizó en Obras en pleno conflicto con Gran Bretaña. Antes de su bellissimo *Umbral* recomendó al público, con las mejores intenciones: “Guarden tranquilidad en la salida porque se han habilitado dos salidas de diez metros de ancho cada una y es menester que para que termine bien esta fiesta luego que pasen todos los artistas todos salgamos en orden, demostrando realmente lo que hemos aprendido”. Eso: orden y aprendizaje. Coagulación de *estética*, política y terrorismo estatal.

Se ha hablado de la *ocupación* de las subjetividades y el territorio, de la mano de Daniel Moyano. Hagámoslo una vez más *desde* París, a sabiendas de que nunca dejamos nuestro lugar. Bajo la bota de la *Wehrmacht* Sartre estrenó *Las moscas*. Su primera obra teatral se vale de la mitología griega, la figura de Orestes, con sus alusiones a la libertad y

⁴⁸⁸ Kusnetzoff, Juan Carlos. “El percepticidio como técnica psicopática del terrorismo de Estado”. <http://www.escenariosalternativos.org/default.asp?seccion=revistasI&subseccion=revistasI¬a=1607>

⁴⁸⁹ Semprún, Jorge. *Aquel domingo*. Tusquets Editores. Barcelona. 1999, p. 338.

la revancha. Tras haber abandonado su ciudad natal de niño, Orestes regresa a Argos. La ciudad hiede. Está cubierta de insectos voladores, símbolo del remordimiento ante el asesinato del rey Agamenón por parte de su esposa, Clitemnestra, y su amante Egisto. Orestes no comprende qué pasa. Es su hermana, Electra, la que le abre los ojos y lo conmina a obrar en consecuencia. Pero Zeus le ordena a Orestes que se marche porque la gente de Argos ha aceptado los hechos. “Paredes embadurnadas de sangre, millones de moscas, olor a carnicería, calor de horno, calles desiertas, un dios con cara de asesinado, larvas aterradas que se golpean el pecho en el fondo de las casas, y esos gritos, esos gritos insoportables: ¿Eso place a Zeus?”, dice en un momento el personaje. Y Zeus: “Tienen la conciencia intranquila, tienen miedo, y del miedo y la conciencia intranquila emana una fragancia deliciosa para las narices de los dioses”. Orestes decide finalmente materializar la venganza. “Te he dado la libertad para que me sirvas”, le recuerda Zeus. Y le responden: “Es posible, pero se ha vuelto contra ti y nada podemos ninguno de los dos”.

¿Fue *Las moscas* un acto artístico de la resistencia? Como muchas otras realizaciones de su tiempo, el texto y el elenco estuvieron sujetos a la aprobación de la Propaganda Staffel, lo cual requería –entre otras cosas– el compromiso de no involucrar judíos en la producción. Subió a escena el 3 de junio de 1943 en el teatro de Charles Dullin, antiguamente llamado Sarah Bernhardt. Entre la audiencia había oficiales alemanes. *Je Suis Partout*, un periódico de los colaboracionistas, fue muy crítico con la obra. Sartre, dijo, tenía una ausencia total de sentido dramático. La reseña no hizo ninguna referencia a cuestiones políticas. Pero los amigos y admiradores del autor pensaron otra cosa. Simone de Beauvoir recuerda la reacción durante la prueba del vestuario. “Tan pronto la cortina se elevó me sentí conmovida. Al caer de la boca de Orestes la palabra libertad explotó un aplauso deslumbrante”. Semprún, quien entonces tenía diecinueve años y formaba parte de la Resistencia, tuvo una respuesta similar. *Las moscas*, dijo años después, fue una canción de libertad. Treinta años más tarde Sartre no solo defendió su obra: sostuvo que los críticos franceses no habían entendido que Orestes representaba la resistencia y su madre y el amante usurpador a los alemanes. “Escribí esto para convencer a los franceses que, efectivamente, asesinar a un alemán es ser culpable de asesinato, pero que moralmente es lo correcto, aunque el culpable de dicho acto no encontrará solaz en el mismo”. Para De Beauvoir “era imposible entenderla mal”. Dice al respecto Riding: “Evidentemente, tras

haber sometido *Las moscas* a la aprobación por parte de las autoridades, Sartre sugirió que había burlado a los censores. Ciertamente, no resulta difícil imaginar que algunos de los espectadores se emocionaran al ver cómo Orestes descubría su humanidad”.⁴⁹⁰ Solo unos pocos.

El paso de *Las moscas* a *Los mosquitos* de Gieco es algo más que un tránsito entomológico. Una manera de seguir hablando de las sonoridades de un régimen anestésico inestable. Si en *Animal Farm*, de George Orwell, los animales comunican la desgracia de una revolución traicionada, la soviética, en la voz de Gieco, como se ha visto, se insinúa la ley del más fuerte: “El gorrión le quitó la casa al hornero/ un ave de rapiña picoteaba un cordero/ la lechuza se prendió de los ojitos/ de una rana chiquitita y de un sapito...”. Después de la enumeración se escucha un lamento existencial. “Ay, qué vida es esta, dijo un cazador/ salieron a matarse todos los animales oh oh oh”. ¿Es una guerra de todos contra todos? ¿Una carnicería en zigzag? “Un pavo real perdió todas sus plumas/ en una sangrienta encrucijada de pumas/ la calandria fue atrapada por la serpiente/ los conejos pisoteados por el elefante/ La hiena cantaba una triste canción/ las hormigas bailoteaban sobre las iguanas/ el caimán se comió al pajarito/ que le limpiaba los dientes con su piquito”. Gieco la cantó en el invierno de 1977, durante un recital compartido en el Luna Park con Nito Mestre y los Desconocidos de Siempre. “Conoce el modo exacto de brindarnos calidez, de conectarnos con el vecino de al lado, de movernos los pies y las manos involuntariamente al compás del ritmo”, comentó *Expreso Imaginario*.⁴⁹¹ No importaba que su voz fuera “a ratos inentendible” porque “3/4 partes del público se sabía de memoria las letras y cantaba a los gritos”. Cantaba (cantábamos) “qué vida es esta”.

No entender nada. No querer entender. Malentender. Atragantarse con el significado. De ahí que gran parte de lo producido nos deje un débil subrayado de la precariedad del instante. Si aceptamos la carga histórica de la palabra resistencia, solo encuentra sentido en las marchas de las Madres que buscaron desesperadamente a sus hijos. No funciona a la hora de definir la música argentina de la que me he ocupado ni la que quedó afuera. No es lo mismo hablar de *la resistencia* que de modos moleculares de impugnación general al estado de las cosas, o, ya se dijo, disidencias intersticiales de baja densidad.

⁴⁹⁰ Riding, Alan, *Ibid*, p.191.

⁴⁹¹ *Expreso Imaginario*, agosto de 1977.

La recepción musical superpuso relaciones de indiferencia, elusividad y cercanía empática. Aunque no se escuchó de la misma manera durante los años feroces, antes y después de la visita de la CIDH, y antes y después de Malvinas, en los cortes se vislumbra una continuidad en los registros de la violencia. Queda “resumida” en algunas imágenes. Canciones como abalorios de un collar incómodo: *Tengo miedo de la ley, un palazo en la nuca, y que me trague la tierra. Solo le pido a Dios que el dolor no me sea indiferente. El asesino te asesina. Hoy que veo más sombras que nada. Los sepultureros trabajaron mal, los profanadores se olvidaron que la carne se entierra y no produce. Solo flotan cuerpos a esta hora.* Compendio –no agotado por completo– de una plantilla contable con indicios.

Con la salida de los militares del poder no cambiaron drásticamente las tematizaciones y exigencias. La primavera democrática, con sus flamantes permisividades y miedos subyacentes, tenía, en su escala, algo del paisaje alemán de posguerra, ese que Adorno observó bajo un aspecto desolador. En *Qué ha hecho el Nacional Socialismo con las artes* aseguraba que el fascismo había erosionado el costado progresivo y crítico del arte, al punto de que no podía presentar cuestiones serias sobre la existencia humana y la sociedad. En este contexto escribe *La crítica de la cultura y la sociedad*, breve ensayo que inaugura la interrogación modernista sobre el genocidio y que quedará circunscrito a un párrafo: “Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa barbárica escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”.⁴⁹² Dos estrategias de interpretación emergieron a partir de esas palabras: una aferrada a la literalidad y otra que las tomó como punto de partida para demandas más grandes. Ambas produjeron evaluaciones conflictivas que fueron más allá de las poéticas del lenguaje y su vulnerabilidad frente a la catástrofe. Adorno repetiría y revisaría esa formulación y pronto atravesaría las disciplinas. Señala Michael Rothberg en *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation* que los significados cambiantes y las diversas interpretaciones dadas al concepto de “poesía después de Auschwitz” llevaron a Adorno a considerar que el problema de la representación de lo extremo sería temporal y que era inevitable que la significancia de un evento pudiera ser solamente conocida en

⁴⁹²Adorno, Theodor. *Prismas*. Ediciones Ariel. Barcelona. 1962, p. 14.

retrospectiva. Las variadas articulaciones que suscitaba “Auschwitz” en el mundo de posguerra le revelaron que el proceso de llegar a un acuerdo con el pasado no era “simplemente tardío sino radicalmente desigual”.⁴⁹³ Su mirada puesta en Auschwitz no simplemente se dirigía de modo retrospectivo: tenía también que ver con la pertinaz vigencia de aquello que había hecho posible la industrialización de la muerte y los peligros de que la barbarie se repitiera.

Siete años después del fallecimiento de Adorno, la Argentina ofrecería una constatación de sus intuiciones. Cuando se cierra “entre salvas” la velada de gala en el Colón con la *Novena* no se habían siquiera creado las condiciones de posibilidad de un espacio reflexivo para discutir aquello que desvelaba a Steiner, siguiendo a Adorno: los nexos “hasta ahora apenas conocidos, entre las pautas intelectuales, psicológicas, del alto saber literario y las tentaciones de lo inhumano”. Esas consideraciones formaban parte de *Lenguaje y silencio*, que se exhibía en las librerías de Buenos Aires como novedad en 1983. Steiner se negaba a pensar en la literatura, la educación y el lenguaje “como si no hubiera sucedido nada de mayor importancia para poner en tela de juicio el concepto mismo de tales actividades”.⁴⁹⁴ Debería añadir acá: la música. La mala música y la música como textura del mal, pero también aquella sublime, sublimada. Si el terrorismo de Estado forzaba una confrontación que nada dejaba entero, ¿podía salir sin cicatrices la música después de la ESMA?

II

Al analizar una serie de obras que dieron cuenta *a posteriori* del horror nazi, Amy Lynn Wlordaski elabora el concepto de *musical witness*. No se trata de un testigo ocular o un relato testimonial sobre un acontecimiento. Los compositores no son postulados como testigos primarios del genocidio. Sus narraciones conmemorativas no deben ser mal interpretadas como documentos históricos, sino entendidas como relatos imaginativos secundarios del Holocausto y marcadores de sus significados culturales. Las obras comunican más sobre la memoria de los artistas de su tiempo, su lugar en el discurso estético. El testimonio musical encarna por lo tanto una relación dialógica entre el arte y la

⁴⁹³ Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 2000, p. 19.

⁴⁹⁴ Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura y lo inhumano*. Gedisa. Barcelona. 1982, p.13.

historia, en la que “la memoria y sus significados dependen no solo de las formas y figuras del propio trabajo, sino de la respuesta del espectador: quién lo ve bajo qué circunstancias, cómo sus cifras entran en otros medios y son refundidas en un nuevo entorno”. Dicho de otro modo: el testimonio musical no habla del evento en sí, sino del recuerdo subjetivo del acontecimiento desde un punto de vista diferente, a menudo “tardío e inestable”.⁴⁹⁵ Salvo una singularidad de la que pronto hablaremos, nuestros testimonios *musicales* no parecen cumplir con estos rasgos que, para Wlordaski, encuentran un ejemplo fundante del *musical witness* en *El sobreviviente de Varsovia*.

Arnold Schoenberg no buscó con esa obra de 1947, compuesta para narrador, coro masculino y orquesta, un relato histórico de los acontecimientos en el gueto. El texto – dicho en inglés y alemán, lengua del exilio y la propia– ya pone en duda las limitaciones de la memoria misma. “No puedo recordar todo. Debo de haber estado inconsciente la mayor parte del tiempo. Solo recuerdo el impresionante momento en que todos comenzaron a cantar, como si hubiera estado previamente arreglado, la antigua oración que habían descuidado por tantos años: ¡el credo olvidado!”.⁴⁹⁶ Las relaciones entre la palabra y la música, entre la memoria dicha y contenida, lo literal y lo abstracto (la obra fue compuesta sobre la base del sistema dodecafónico, que suscitaba más rechazos que adhesiones), son de premeditada dialéctica. La entrada del sargento nazi se anuncia con una fanfarria de trompetas. Al momento en que se anuncia la separación de los judíos, los violines buscan transmitir una idea de congoja. El recuento de los que serán pasados por las armas se subraya con un *accelerando*. La obra concluye con las víctimas cantando el *Shemá Israel* (una de las principales plegarias del judaísmo) como medio de solidaridad y resistencia (musical también) frente a los verdugos.

En *El sobreviviente...* lo testimonial y lo estético están profundamente entrelazados. Una idea no es nunca puramente música: es subjetiva, contextual y humana. *El sobreviviente* contiene inexactitudes importantes como las cámaras de gas. Pero Schoenberg no estaba interesado en la veracidad histórica. “Ahora, lo que significa para mí el texto de *El sobreviviente*: significa, en primer lugar, una advertencia a todos los judíos, para que nunca olviden lo que se nos ha hecho... Nunca debemos olvidar esto, incluso si

⁴⁹⁵Wlodarski, Amy Lynn. *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge. 2015, pp.2, 5..

⁴⁹⁶ Wlodarski, Amy Lynn. *Ibid*, p. 12..

tales cosas no se han hecho de la manera que describo en *El sobreviviente*. Esto no importa. Lo principal es que lo vi en mi imaginación”.⁴⁹⁷

Todo este aparente desvío debe llevarnos nuevamente a la Argentina (yendo del “nunca” de Schoenberg al *Nunca más*). Pero antes, otras consideraciones. *El sobreviviente...* se estrenó en 1948 por la Orquesta Sinfónica Municipal de Albuquerque (Nuevo México) bajo la dirección de Kurt Frederick. Dos años después la obra fue aplaudida en Nueva York. Lo que me interesa de su inmediato impacto en Alemania es lo que podría conectarla con los malestares de la recepción en nuestro país. Algunos críticos de la Alemania Federal se sintieron perturbados por la dramatización explícita de Schoenberg de los crímenes de guerra nazis: la obra se convirtió en un incómodo recordatorio de la sumisión y la culpabilidad alemanas, y en respuesta muchos dejaron de lado su mensaje político en sus comentarios sobre la obra. Las reacciones fueron desde la “aversión maliciosa” de su mensaje a críticas de una “retórica más escandalosa”.⁴⁹⁸

El sobreviviente... se escuchó el 20 de agosto de 1950 en Darmstadt, nada menos que en la ciudad que se había convertido en el punto focal de la vanguardia musical de posguerra y el modernismo tardío, y por lo tanto supuestamente acogedora de esa obra. La batuta estuvo a cargo de Hermann Scherchen. Joy Calico ha observado a su vez que Schoenberg y su oratorio actuaron como un pararrayos para una serie de polémicas de la posguerra. Ansiedades sobre el papel de los antiguos nazis en la sociedad, el antisemitismo persistente, la memoria del Holocausto, el resentimiento por la ocupación militar, la inquietud por el regreso de los emigrados (en persona o simbólicamente en forma de arte) y la misma controversia en curso sobre música modernista formaron parte de la recepción de *El sobreviviente* en la Alemania Occidental de posguerra. *Der Mittag*, de Düsseldorf, por ejemplo, puso el acento en el estilo musical de Schoenberg y en los crímenes cometidos por los norteamericanos en la era atómica. Escribiendo para *Die Abendpost* en Frankfurt, Willy Werner Göttig reportó que incluso antes del concierto el tema de la obra “conmoción severamente ciertos círculos que aún no están totalmente desnazificados”.⁴⁹⁹ Hans Olaf Heidemann, un barítono conocido por su especialización en Bach, le hizo saber al director “lo desagradable” que le resultaba participar de la obra.

⁴⁹⁷ Arnold Schoenberg *Self-Portrait*. Carta a Kurt List, p. 105. Citada en Wlodarski, Amy Lynn. *Ibid*, p. 15..

⁴⁹⁸ Wlodarski, Amy Lynn. *Ibid*. 2015, p. 44.

⁴⁹⁹ Calico, Joy H. *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*. California Press. 2014, pp. 21, 28..

Adorno equiparó *El sobreviviente* con el *Guernica*, de Pablo Picasso. Al comentar las discusiones que provocó en Alemania fue enfático: la obra hizo “posible lo imposible” al levantarse frente al horror contemporáneo “en su forma más extrema, el asesinato de los judíos”, de una manera artística. “Esto solo sería suficiente para ganarle todo el derecho al agradecimiento de una generación que lo desprecia, y no menos porque en su música se estremece algo inexpresable que ya nadie quiere saber”. La música puede escapar de la nulidad que la amenaza si, según Adorno, logra lo que Schoenberg hizo en *El sobreviviente*: confrontar “la negatividad total, la más extrema, por la cual se manifiesta toda la complejidad de la realidad”.⁵⁰⁰

Ralph Buchenhorst señala que, en su intento de seguir siendo fiel a su principio dialéctico, el filósofo de Frankfurt no puede contentarse con este estado de cosas. “Tiene que excavar el momento conciliatorio en su objeto de análisis”. En consecuencia, en un ensayo posterior “condena sin piedad la transfiguración de la brutalidad en el coro porque perjudica la experiencia de las víctimas”.⁵⁰¹ Dice Adorno que “algo embarazoso” se suscita con *El sobreviviente*... La llamada “representación artística del dolor físico puro” de aquellos que fueron golpeados hasta el suelo por las culatas de los rifles contiene, aunque remotamente, “el poder de obtener placer de ello”. A través del “principio estético de la estilización, y aún más a través de la oración solemne del coro, el destino impensable aparece como si tuviera algún significado: se está transfigurando, algo de su horror se está eliminando. Solo esto es una injusticia para las víctimas, mientras que ningún arte que intente evadirlas podría enfrentarse a la justicia”.⁵⁰² Se trataría, según entiende Buchenhorst a Adorno, de “un endulzamiento de las circunstancias”. Nunca como expresión de resistencia.

Las polémicas sobre los elementos de interpretación de Adorno de las representaciones musicales de la barbarie y la posibilidad de habilitar modos de escucha no atravesados por su *dictum*, tendrían que presuponer la existencia de objetos que pudieran abrirse a la discusión. Pero, ¿qué pasa cuando casi no existen, como en la Argentina?

⁵⁰⁰ Adorno Th. W., “Toward an Understanding of Schoenberg”, en Th.W. Adorno. *Essays on Music*. Selección, introducción, comentarios y notas de Richard Leppert. University California Press. 2002, pp. 149-150.

⁵⁰¹ Buchenhorst, Ralph. “... as if the shame before the victims would be offended” – Adorno’s Verdict on Arnold Schoenberg’s A Survivor from Warsaw. Incluido en Wojciech Klimczyk / Agata Świerzowska editores. *Music and Genocide*, p. 165.

⁵⁰² Adorno Th. W. “Engagement”, en Th.W. Adorno *Notenzur Literatur: Gesammelte Schriften vol. 11*, Frankfurt/Main 2003, p. 425. Citado en Buchenhorst, Ralph. *Ibid*, p. 165.

III

Los acontecimientos son el anverso de posibilidades clausuradas por las relaciones de fuerzas. Escenarios utópicos que la distancia rescata. Lo que pudo haber sido. Pero, por lo visto, lo dicho, leído, un oratorio como *El sobreviviente de Varsovia* no habría sido factible de escribir ni escuchar en 1984 (habría que esperar dieciséis años para que fuera programada en el Colón). *Sobreviviendo*, de Heredia, o “el sobreviviente que vuelve de la guerra”, al que se hace referencia en la canción de Walsh, no podían funcionar nunca, a pesar de una cuestión de estilo, como contrapeso. No estuvo siquiera en agenda el encargo de una obra alusiva a la tragedia (un réquiem, un treno –lamento fúnebre–, una elegía o memorial en nombre de las víctimas). La fragilidad de la transición argentina, las propias peculiaridades del arte y el culto de la digresión oblicua, más los derechos que hizo valer la autonomía, quizá resultaron determinantes.

De ahí el rasgo “tardío” del testimonio musical en la Argentina. A fines de junio de 1992 se estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín *La casa sin sosiego*. La ópera de cámara se basa en un texto de Griselda Gambaro y tuvo la *régie* de Laura Yussem, la misma que, en 1980, diseñó la presentación de *Bicicleta* de Serú Girán en el estadio Obras. “En esta ópera la música, verdadero texto del texto del libreto, no es un arte sospechoso, al decir de Nietzsche, con su dimensión dramática y sonora nos coloca frente a un destino que aún nos pide respuesta. Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso la música –la intimidad de su sonido, su belleza exigente– nuestro reclamo”, explicó el compositor al diario *La Nación* el 27 de junio.

A doce años de *Iubilium*, un discípulo de Ginastera visitaba desde el mito órfico –ya sobrevolado en *La pasión de Buster Keaton*, en 1978– la escena concentracionaria. *La casa sin sosiego* se divide en una introducción, cinco interludios y seis escenas: “La muerte”, “El bar”, “El loquero”, “La antesala”, “El infierno”, “El regreso”. Teresa es la nueva Eurídice, una Eurídice argentina, secuestrada, arrastrada al inframundo. “No había luz en el pasillo oscuro/ nada más gritos y gemidos”. Juan, su Orfeo, desciende a buscar a su esposa en un lugar en el que se abandona toda esperanza. Y ahí sabrá que ella no murió a causa de un accidente: fue torturada y asesinada. “La trajeron muda, desnuda/ las marcas de cigarrillos”.

Cayó luego al mar y, se sabrá, “las piedras desgarraron su cuerpo”. La ópera no debería dissociarse del *Nunca más*. *Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*, la frase de la *Divina Comedia* ya no es solo cita ni paráfrasis: se canta. Y aunque viene del tercer acto del *Orfeo* de Monteverdi, como juego intertextual es imposible dissociarla de las citas y paráfrasis que la preceden, es decir, del *Nunca más* y de *Bomarzo*, de las simetrías que en su momento constriñeron las explicaciones del horror. “¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?”, canta también Teresa, la que quiere saber. Ella, para quien “no es la muerte lo que pesa sino la forma de morir”.

Revisemos entonces 1992 desde 2019, pero con la vista en los años pensados. “Con *La casa sin sosiego* el tema de los desaparecidos ingresa explícitamente en la ópera argentina”, dijo Federico Monjeau en *Página/12* del 1º de junio del año del estreno. Destaca un tratamiento musical de extraordinaria calidad, tanto en las partes instrumentales como en las particulares soluciones adoptadas por el compositor para las líneas de canto. El crítico pondera la solución escenográfica ideada por Graciela Galán, con unas pocas vigas dispuestas horizontalmente a la manera de despojos urbanos. Monjeau formula no obstante reparos sobre los usos del realismo y estilos de actuación. “No parece que en *La casa sin sosiego* ocurra una confluencia de distintas ideas sino, antes, una superposición de estéticas muy alejadas entre sí”. ¿Qué quería decir “tratamiento musical de extraordinaria calidad” para el más *adorniano* de los ensayistas argentinos? ¿La intertextualidad y los juegos con el barroco italiano, la belleza de las partes vocales no respondían al desafío filosófico planteado por el autor de *Minima moralia* de explicar la barbarie inimaginable con las técnicas musicales más avanzadas? ¿Eran todavía relevantes esas exigencias?

En un artículo complementario de *Página/12*, la crítica teatral Hilda Cabrera resalta la decisión de Gambaro de hablar de “una Argentina poco dispuesta a reconocer que ha sido un lugar de tinieblas, de gritos y quejidos”. Cabrera también subraya la importancia de la obra en tanto “primera aproximación” al horror en la escena de la música académica. “Casi un epigrama para dar cuenta de una realidad que fue, y no precisamente un mito”. La resistencia a la temática de *La casa sin sosiego* es transparente en la crítica de *Clarín* del 6 de junio. “Música bella, sin pasión”. Napoleón Cabrera le reprocha a Gandini desconectarse de “toda facultad lírica”, lo que en un aspecto coloca a la ópera “al margen de la crítica” de un artefacto que fusiona palabra, música y acción. El canto “no lleva dirección melódica” y

abunda el procedimiento “minimalista”. La música tiene un “carácter incidental” o paralelo a la obra teatral a la que reconoce “gran fuerza”. El crítico admite que “el silencio y la desmemoria” es un problema, y que los argentinos “hemos oído esas difusas respuestas a la muerte cierta”, algo que en *La casa sin sosiego* queda sintetizado en la explicación de uno de los personajes: “Fue un accidente”. Pero la ópera no es “desde luego” bella como *Madame Butterfly*, de Puccini. “No emociona, pero conmociona por su afilada sublimación de la realidad”.

La Nación, en tanto, la considera una ópera de cámara “sumamente original”, una “creación conjunta feliz” que recrea “el entramado mítico con sus caracteres torturados, su elocución, su ideología”. No queda claro si se refiere a Eurídice o a Teresa. “Gambaro ha escrito una obra de gran concisión y poder expresivo de base realista, pero con una operatividad dirigida a lo poético, evitando toda discursividad, en la que se cita al mito como trasfondo de una realidad que, en definitiva, lo modifica al sobrepasarlo por la realidad de las pasiones. Del mito clásico va a la reconstrucción fragmentaria y real de lo sucedido, a la trama de una tragedia colectiva y cercana, que se halla suspendida”. Un comentario que podría tildarse de *oblicuo*.

IV

Barembaim –con quien comenzamos *Satisfaction en la ESMA*– parece haber leído el *Kafka y sus precursores* de Borges al pensar en la capacidad de una obra de arte de afectar el pasado y el futuro.⁵⁰³ Sin embargo, a la hora de hablar sobre la música de la posdictadura y, en particular, de *La casa sin sosiego*, salta a la vista su condición de *rara avis* en 1992, vuelve infértil el impulso de ir hacia atrás e inventarle una estirpe, al menos en el mundo “académico”. Ese vacío demanda de un corpus extraterritorial. En octubre de 1981, el compositor italiano Luigi Nono –un viejo conocido de Ginastera–⁵⁰⁴ recibió una invitación de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el

⁵⁰³ Borges señalaba que cada obra inventa su propia genealogía y crea, a contrapelo, una nueva historia de la literatura. Arroja pistas por las cuales caminarán ulteriormente otros artistas y nos permite releer lo que sucedió a través de ese prisma.

⁵⁰⁴ El comunista Luigi Nono estuvo en Buenos Aires en 1967, invitado por Ginastera. En solidaridad con el anfitrión censurado decidió retirar la obra que debía estrenarse en el Colón.

Mundo (AIDA) para escribir una obra que se estrenaría en Colonia el 19 de mayo de 1982. El concierto colectivo se pospuso hasta noviembre y a Nono le dio más tiempo para enviar su pieza. *¿Dónde estás hermano?* incluye dos sopranos, una mezzo y una contralto. A lo largo de ocho estremecedores minutos, cantados con el mínimo rango de audibilidad, las voces descomponen el título, vocal por vocal, sílaba por sílaba. La partitura lleva una dedicatoria. “Por los desaparecidos en Argentina”. Tres años más tarde, y después de estrenar en Venecia su *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, Nono llegó a una Buenos Aires todavía inmersa en su propia *tragedia de la escucha*: en medio del juicio a las Juntas que quedaba enmudecido en las pantallas. Aterrizó invitado por su Secretaría de Cultura, en calidad de conferencista ilustre. Dio una ronda en la Plaza de Mayo pero no encontró espacio (ni necesidad tal vez) para presentar una obra como *¿Dónde estás hermano?*

El de Nono es un caso peculiar: se trataba de un intelectual orgánico, integrante del PCI; un compositor marxista y, en sus últimos años, benjaminiano, proclive desde siempre a hacer suyo el mandato de la politización del arte sin desatender las especificidades de la música instrumental.⁵⁰⁵ Los horrores de la Segunda Guerra lo rondaron como una obsesión. Su cantata *Il canto sospeso* entrevera los procedimientos seriales en boga (“un nuevo orden espiritual”, pensaba) con una *serie* de cartas de despedida escritas al pie del patíbulo por combatientes de la resistencia europea que habían sido capturados por los nazis. El estreno, el 24 de octubre de 1956 en Colonia, estuvo a cargo del director Hermann Scherchen, el mismo responsable del estreno alemán de *El sobreviviente de Varsovia*. Once años después, Nono presentó *Ricorda cosa ti hannofatto ad Auschwitz* (1967). El mismo año se conoció *Diesiræ*, el oratorio de Krzysztof Penderecki dedicado a las víctimas del mismo campo de concentración. Penderecki todavía no se había desencantado por completo con el comunismo. Entre esas obras y *La casa sin sosiego* –lo que es, de un modo, decir entre Auschwitz y ESMA, entre las cámaras de gas y la picana y el pentotal– podría ser ubicada la mencionada *Der Tribun*, de Kagel. Desde la parodia kageliana, la solemnidad o el homenaje, apegado al rigor de una matriz o los procedimientos personales, bajo el amparo de un género o el pastiche, entre la adscripción ideológica y el desapego, este *corpus* –que debería además sumar *Kristallnacht*, de John Zorn– remite en mayor o menor grado a *El sobreviviente*.

⁵⁰⁵Benjamin no propugnaba apenas la propaganda comunista: le pedía al arte “restaurar la fuerza instintiva de los sentidos” sin renunciar a las tecnologías más avanzadas de su momento”.

En 1992, el mismo año de *La casa sin sosiego*, y a pocos meses de los indultos que el presidente Carlos Menem concedió a los condenados por delitos de lesa humanidad, Serú Girán se reunió para un megaconcierto en River Plate. El 19 de diciembre tuvo lugar el primer encuentro con aquellos jóvenes de ayer que habían seguido al grupo. Sobre el pulso del bombo saturado de reverberación artificial, acompañado por los aplausos algo asincrónicos de la multitud, Charly se preparó para *Canción de Alicia...* con una llamativa recreación. Por unos segundos, García *fue* Alicia, la misma Alicia de *Terapia intensiva*, la obra de Gasalla. Al igual que lo ocurrido en el teatro Blanca Podestá, él/ella habló otra vez por teléfono desde un infierno imaginario. “Hola, es Alicia, ¿sabe que Alicia está viva...?”.⁵⁰⁶ García hizo un silencio. En una mano, el aparato analógico, pronto devorado por la privatización de las comunicaciones. Con la otra, el vaso con una bebida que incidía en su comportamiento escénico y sus comentarios. Sonó la nota repetida para llenar ese vacío, y sobre el crescendo instrumental tuvo una boutade desconcertante: “¡Ja, para algo tenía concha!”. Luego fue a buscar una guitarra para provocar al lado de su caja de sonido el efecto de *feedback*. Finalizado el desdoblamiento, García volvió a ser *él mismo* pero olvidó varios momentos de la letra. “Sobre el pasado y sobre el futuro”, cantó y se abstuvo de decir “ruina sobre ruina”. Los puntos suspensivos tuvieron un cierre que se da de bruces con aquello que supuestamente representaba entonces la canción: “...querida Alicia. Posdata, date una vuelta que está bueno”. Alicia era vejada por las reglas del espectáculo. “Me caían simpáticos los milicos... sobre todo ese que se llamaba...”, dijo Charly una vez finalizado el número. El público festejó su ironía. “*Well*, estamos acá, *so*”, señaló por último y, como se espera de un *rockstar*, hizo con un dedo de su mano derecha el gesto de *fuck you*.

Canal 13, que había sido adquirido por el grupo *Clarín*, transmitió el segundo concierto, del 30 de diciembre. Al llegar el *momento Alicia*, García, que esa noche tampoco estaba en sus instantes de mayor lucidez, apenas pudo cantarla. Algunos baches fueron suplidos por el bajista Pedro Aznar. Otros, por el público. Un número de época. “Alicia

⁵⁰⁶ “Hallazgo: Serú Girán en River - La función no emitida por TV”. Publicado por Rarezas SNM. 06-02-2018. <https://www.youtube.com/watch?v=44WBwaowmjY>

vive”, dijo no obstante su autor, al concluirla. “Paredón, paredón”, coreó la multitud. “Ey, ¿qué paredón ni paredón?”, respondió Charly.⁵⁰⁷

En 2011, con los juicios de lesa humanidad en funcionamiento, el Ministerio de Educación envió un protocolo a las escuelas secundarias de la Argentina para conmemorar el 24 de marzo, “Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia”. Entre las actividades, se recomendó trabajar con los estudiantes la canción escrita por García. Había sido seleccionada por su “crítica al poder totalitario, pero bajo un formato menos explícito”. El Estado sumaba así la voz al coro del aparente consenso sin fisuras sobre su valor social.⁵⁰⁸ A esas alturas, no tenía otra imagen que la que le devuelve el espejo de su repetición ecuménica. Se había erigido en un solitario monolito institucional.

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2012 *La casa sin sosiego* volvió a escena, pero en el Centro Cultural Haroldo Conti: la ex ESMA. La dirección musical estuvo a cargo de Marcelo Delgado. La régie fue de Pablo Maritano, quien imaginó un dispositivo de espera eterna y burocrática.⁵⁰⁹

Siete años después, han vuelto a cambiar drásticamente las condiciones políticas y culturales, y todavía hay mucho por escuchar y comprender. Cada generación lo intentará con sus imágenes y narrativas, sus discos duros y tecnologías de apoyo, en sus entornos acústicos y sociales. El cielo espera abrirse a nuevos relampagueos e instantes de peligro. Quizás “escuchar bien” sea una empresa desmedida. Tal vez lo posible sea “escuchar mejor”.

⁵⁰⁷ “Serú Girán 1992 HD 16/9 River Plate el 30 de Diciembre de 1992”. Sonido estéreo. Publicado 24-08-2018. https://www.youtube.com/watch?v=tTG_o5zQ8lo

⁵⁰⁸ Con el cambio de autoridades políticas en diciembre de 2015, el instructivo, que estaba online, ha sido sacado. <http://portal.educacion.gov.ar/secundaria/files/2010/12/Cuadernillo-Secundaria.pdf>

⁵⁰⁹ No existe un disco o DVD comercial de esta obra.

BIBLIOGRAFÍA

- 10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores* (Buenos Aires: Paidós, Entornos, 2014).
- Abels, Birgit (ed.). *Music and Torture. Music and Punishment* (Berlín: 2013).
- Actis, Munú / Aldini, Cristina / Gardella, Liliana / Lewin, Miriam/ Tokar Elisa. *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).
- Adamovsky, Ezequiel / Buch, Esteban. *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner* (Buenos Aires: Planeta, 2016).
- Adorno, Theodor. *Beethoven. Filosofía de la música* (Madrid: Akal, 2003).
- Adorno, Theodor. *Escritos musicales V* (Madrid: Akal, 2011).
- Adorno, Theodor. *Escritos musicales, I-III* (Barcelona: Akal, 2006).
- Adorno, Theodor. *Essays on Music* (University of California Press, 2002).
- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).
- Adorno, Theodor. *Prismas* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962).
- Adorno, Theodor. *Teoría Estética. Obra completa 7* (Barcelona: Akal, 2005).
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017).
- Altamirano, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).
- Álvarez, Jorge. *Memorias* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013).
- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura* (Barcelona: Acantilado, 2008).
- Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes* (París, Payot, 1982).
- Arbo, Alessandro. *Arbo Archéologie de l'écoute. Essai d'esthétique musicale* (París: L'Harmattan, 2010).
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo* (Taurus, 1998).
- Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Buenos Aires: Losada).

- Aurora. Aforismo 250* (Madrid: M. E. Editores, S. L. 1994).
- Barenboim, Daniel. *Music Quickens Time*. Edición digital (Londres-Nueva York: Verso, 2008).
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1986).
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus* (Barcelona: Edhasa).
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).
- Blaisten, Isidoro. *Cuentos*.
- Bolton, Jonathan. *The Plastic People of the Universe and Czech Culture Under Communism* (Harvard University Press, 2012).
- Bonasso, Miguel. *Diario de un clandestino* (Buenos Aires: Planeta, 2000).
- Born, Georgina (ed.). *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience* (Cambridge University Press, 2013).
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998).
- Bourriaud, Nicolás. *La exforma* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015).
- Buch, Esteban / Contreras Zubillaga, Igor / Denis Silva, Manuel (eds.). *Composing for the State. Music in Twentieth-century Dictatorships* (Routledge, 2016).
- Buch, Esteban. *La Novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (Barcelona: Acantilado, 2001).
- Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016).
- Buch, Esteban. *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste* (Madrid: La Balsa de Medusa, 2004).
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011).
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona, 2005).
- Bufano, Sergio / Texidó, Lucrecia. *Perón y la Triple A. Las 20 advertencias a Montoneros* (Buenos Aires: Sudamericana, 2015).

- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- Calico, Joy H. Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe (California Press, 2014).
- Calveiro, Pilar. Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina (Buenos Aires: Colihue, 2004).
- Casal, Raúl Alberto. *Fundamentos de una política cultural* (Ediciones Codex, 1978).
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las letras* (Barcelona: Anagrama, 2001).
- Cavanna, Esteban. *Uno, dos, Ultravioleta. La historia de Los Violadores* (Buenos Aires: Ediciones Piloto de Tormenta, 2015).
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (Edición del IV Centenario. Real Academia Española).
- Champion, Cris. *Walking on the Moon. The Untold Story of The Police and the Rise of the New Wave Rock* (Nueva Jersey: John Willey & Sons, 2010).
- Chechele, Federico. *Unidad 9. La resistencia de los presos políticos* (Buenos Aires: Ediciones CTA, 2016).
- Chion, Michel. *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 1997).
- Chirom, Daniel. *Charly García* (Buenos Aires: El Juglar, 1983).
- Clausewitz, Karl von. *On war*. Oxford University, 2007.
- Clayton, Martin / Herbert, Trevor / Middleton, Richard (eds.). *Cultural Study of Musical. A Critical Introduction* (Routledge, 2003).
- Cook, Nicholas. *Music, a Very Short Introduction* (Oxford University, 2000).
- Cooren, François. *Action and Agency in Dialogue. Passion, Incarnation and Ventriloquism* (John Benjamins Publishing Company, 2010).
- Daughtry, J. Martin. *Listening to the War. Sound Music, and Survival in Wartime Iraq* (Oxford University Press, 2015).
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2003).
- Diodoro de Sicilia. *Biblioteca Histórica, IX-XII* (Madrid: Editorial Gredos, 2006).

- Donnelly, Mark P. / Diehl, Daniel. *The Big Book of Pain. Torture & Punishment Through History* (The History Press, 2012).
- Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (University of California Press, 2011).
- Duhalde, Eduardo Luis (comp.). *Correspondencia Perón-Cooke, tomo II* (Buenos Aires: Colihue, 2007).
- Durkheim, Emile. *El suicidio* (Edición digital).
- Elias, Ruth. *Triumph of Hope: From Theresienstadt and Auschwitz to Israel* (John Wiley & Sons, Inc., 1998).
- Fast, Susan-Pegley. *Music, Politics and Violence* (Connecticut: Kip Wesleyan University Press, 2012).
- Faufman, Alejandro. *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino* (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2012).
- Faulk, Barry J. / Harrison, Brady. *Punk Rock Warworld. The Life and Work of Joe Strummer*. (Surrey: Ashgate Popular and Folk Music Series, 2014).
- Feitlowitz, Marguerite. *Un léxico del terror* (Buenos Aires: Eduntref y Prometeo Libros, 2011).
- Feld, Claudia / Franco, Marina (dir.). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015).
- Fernández Walker, Gustavo. *Colón, teatro de operaciones* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016).
- Fischerman, Diego / Gilbert, Abel. *Piazzolla, el mal entendido. Un estudio cultural* (Buenos Aires: Editorial Edhasa, 2009).
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Vol. III* (Barcelona: Paidós, 1999).
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (México DF: Siglo XXI, 1998).
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).
- Franco, Marina. *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012).

- Galasso, Norberto. Perón. Tomo I. Formación, ascenso y caída (1893-1955) (Buenos Aires: Colihue, 2005).
- Garaño, Santiago / Pertot, Werner. Detenidos-aparecidos: presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura (Buenos Aires: Biblos, 2007).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México DF: Grijalbo, 1989).
- García Quiñones, Marta (ed.). *Aproximaciones a la escucha ambiental* (Barcelona: Orquesta del Caos, 2008).
- Gasparini, Juan. *La fuga del brujo* (Buenos Aires: Norma, 2005).
- Gibson, Kirsten / Biddle, Ian (ed.). *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918* (Routledge, 2017).
- Gilbert, Shirli. *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (Oxford: 2005).
- Gillespie, Richard. *Soldados de Perón. Histórica Crítica de los Montoneros* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013).
- González, Horacio. *Arlt, política y locura* (Buenos Aires: Colihue, 2008).
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare. Sound, affect, and the ecology of fear* (The MIT Press, 2010).
- Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano (orígenes del rock argentino)* (Buenos Aires: Mutantia).
- Gutman, Daniel. *Somos derechos y humanos. La batalla de la dictadura y los medios contra el mundo y la reacción internacional frente a los desaparecidos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2015).
- Hendy, David. *Noise. A Human History of Sound and Listening* (Profile Books, 2013).
- Homero. *La Ilíada* (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1996).
- Ihde, Don. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* (State University of New York, 2007).
- Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016).

- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of reception* (Newcastle University, 1982).
- Johnson, Bruce / Cloonan, Martin. *The Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence* (Ashgate Publishing Limited, 2009).
- Kafka, Franz. *En la colonia penitenciaria*.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).
- Kelly, Caleb (ed.). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Tomado de *Sound* (MIT Press and Whitechapel Gallery, 2011).
- Kenny, Colum. *The Power of Silence. Silent Communication in Daily Life* (Londres: Karnac, 2011).
- Klemperer, Víctor. *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo* (Barcelona: Editorial Minúscula, 2012).
- Kofi Agawu, V. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).
- Kohan, Martín. *El país de la guerra* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014).
- Kosselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993).
- Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage* (Nueva York: Routledge, 2003).
- Kramer, Lawrence. *Interpreting Music* (Los Ángeles: University California Press, 2011).
- Kramer, Lawrence. *Musical Meaning. Toward a Critical History* (University California Press, 2002).
- Kramer, Lawrence. *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss* (University of California Press, 2007).
- Kreimer, Juan Carlos. *Punk, la muerte joven*. (Buenos Aires: Distal, 1993).
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006).
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz* (Buenos Aires: Prometeo, Untref, PNUD, 2009).
- Lamborghini, Osvaldo. *Poemas 1969-1985* (Edición al cuidado de César Aira, Mondadori).
- Lang, Peter (ed.). *Music and Genocide* (Frankfurt: 2015).

- Larraquy, Marcelo. *López Rega. La biografía* (Buenos Aires: Sudamericana, 2004).
- Le Bail, Karine. *La musique au pas: être musicien sous l'Occupation* (París: CNRS Editions, 2016).
- Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre* (El Aleph, edición digital, 2013).
- Longoni, Ana / Bruzzone, Gustavo (comp.). *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires: Norma, 2007).
- López Echagüe, Hernán. *Palito, detrás de la máscara* (Buenos Aires: Sudamericana, 1991).
- López Rega, José. *Astrología esotérica (secretos develados)* (Buenos Aires: Editorial Rosa de los Libres, 1961).
- López, María Pía. *Lugones: entre la aventura y la Cruzada* (Buenos Aires: Colihue, 2004).
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Libros Perfil, 2000).
- Lugones, Leopoldo. *El payador* (Buenos Aires: Otero & Co Impresores, 1916).
- Lugones, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979).
- Lugones, Leopoldo. *La guerra gaucha* (Buenos Aires: Losada, edición digital).
- Lugones, Leopoldo. *Las limaduras de Hephaestos. Piedras liminares* (Buenos Aires: A. Moen y Hermano, Editores, 1910).
- Lynch, Marta. *Informe bajo llave* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983).
- Malamud Goti, Jaime. *Terror y justicia en la Argentina: responsabilidad y democracia después de los juicios al terrorismo de Estado* (Buenos Aires: Editorial de la Flor, 2000).
- Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*.
- Marcus, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (Barcelona: Anagrama, 1993).

- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires* (Buenos Aires: Losada, 1983).
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón* (Buenos Aires: Planeta).
- McCoy, Alfred W. *Torture and Impunity. The U.S. Doctrine of Coercive Interrogation* (The University of Wisconsin Press).
- McDougal, Stuart Y. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (Cambridge Film Handbook, 2003).
- McKinney, Devin. *Magic Circles. The Beatles in Dream and History* (Harvard University Press, 2003).
- Melzer, Sara E. / Norberg, Kathryn. *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth- Century France*, (University of California Press, 1998).
- Michel, Christian (dir.). *Le Démon de l'analogie. Analogía, pensée et invention d'Arustite au XX siècle* (París: Classiques Garnier, 2016).
- Mignone, Emilio. *Iglesia y dictadura, el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con la dictadura militar* (Buenos Aires: Colihue).
- Mladen, Dolar. *A Voice and Nothing More* (The MIT Press, 2006).
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Indiana University Press, 2006).
- Morgan, Joseph E. / Reish, Gregory N. (eds.). *Tyranny and Music* (Nueva York: Lexington Books, 2018).
- Moyano, Daniel. *El vuelo del tigre*.
- Nagel, Ivan. *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart* (Buenos Aires: Katz Discusiones, 2006).
- Nancy, Jean-Luc. *Listening* (Fordham University Press, 2007).
- Neil Lerner (ed.). *Music in the Horror Film. Listening to Fear* (Nueva York: Routledge Music and Screen Media Series, 2010).
- Nietzsche, Frederic.
- Nudler, Julio. *Tango judío. Del ghetto a la milonga* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998).
- Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (Buenos Aires: Eudeba, 1984).

- O'Donnell, Guillermo. *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización* (Buenos Aires: Paidós, 1997).
- Oesterheld, H.G. / Solano López, Francisco. *El Eternauta II* (Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004).
- Oswal. *Sonoman, el hombre del poder músico mental* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2010).
- Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez*.
- Peicovich, Esteban. *El ocaso de Perón* (Buenos Aires: Marea Editorial, 2007).
- Perdía, Roberto. *Montoneros. El peronismo combatiente en primera persona*. (Buenos Aires: Planeta, 2013).
- Perlongher, Néstor. *Cadáveres*.
- Phull, Hardeep. *Story Behind the Protest Song. A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century* (Westport: Greenwood Press, 2008).
- Piazzolla, Diana. *Astor* (Buenos Aires: Corregidor, 2005).
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos* (Buenos Aires: La Urraca, 1993).
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. II* (Buenos Aires: Anagrama, 2016).
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. III. Un día en la vida* (Barcelona: Anagrama).
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. (Buenos Aires: Seix Barral, 2000).
- Pinch, Trevor / Bijsterveld, Karin (eds.). *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Oxford, 2012).
- Plis-Sterenbergh, Gustavo. *Monte Chingolo, la mayor batalla de la guerrilla argentina* (Buenos Aires: Planeta, 2003).
- Pottier, Jean-Marie. *Ground Zero. Una historie musicale du 11 setembre* (Marsella: Le mot et le reste, 2016).
- Pujol, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-83)*. (Buenos Aires: Emecé, 2005).
- Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados* (Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1998).
- Rabelais, François. *Gargantua and his son Pantagruel. Book IV* (L.V. A Penn State Electronic Classic Series Publication, 2007).

- Ramus, Jorgelina Susana. Sueños sobrevivientes de una montonera: a pesar de la ESMA (Buenos Aires: Colihue, 2001).
- Reato, Ceferino. Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos (Buenos Aires: Sudamericana, 2012).
- Restrepo, Eduardo / Walsh, Catherine / Vish, Víctor (eds.). *Hall, Suart-Significación, representación, ideología. Sin garantías* (Universidad Andina Simón Bolívar, 2010).
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004).
- Riding, Alan. *The Show Went On. Cultural Life in Nazi-occupied Paris* (Nueva York: Random House, 2010).
- Rodríguez Molas, Ricardo. Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina (Buenos Aires: Eudeba, 1984).
- Rosentiel, Leonie. *Nadie Boulanger. A Life in Music* (Nueva York: W.W. Norton, 1999).
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
- Rozitchner, León. *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente y la política* (Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2012).
- Schindel, Estela. *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-78)* (Libro Universitario Argentino, 2012).
- Schmidl Ulrico. *Viaje al Río de la Plata* (Buenos Aires: Emecé, 1997).
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Fascimiles* (Brooklyn: Zone Books, 2014).
- Sewhartz, Hillel. *Making Noise. From Babel to the Big Bang & Beyond* (Zone Books, 2011).
- Semprún, Jorge. *Aquel domingo* (Barcelona: Tusquets Editores, 1999).
- Seoane, María / Muleiro, Vicente. *El dictador*.
- Seoane, María / Núñez Ruiz, Héctor. *La noche de los lápices*.
- Serres, Michel. *Genesis* (The University of Michigan Press, 1995).
- Shaw, Philip. *The Sublime* (Londres: Routledge, 2006).
- Siruela, Jacobo. *El mundo bajo los párpados* (Girona: Atalanta, 2010).

- Smith, Marcus J. *Dachau. The Harrowing of Hell*. (Nueva York: State University of New York Press).
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía* (México DF: Alfaguara, 2006).
- Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).
- Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura* (Barcelona: Gedisa, 2013).
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura y lo inhumano* (Barcelona: Gedisa, 1982).
- Sterne, Jonathan (ed.). *The Sound Studies Reader* (Routledge, 2012).
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke University, 2003).
- Sting. *Broken Music. A memoir* (Nueva York: A Dial Press Bock, 2003).
- Summers, Andy. *One Train Later. A Memoir*. (Nueva York: Thomas Dunne Books, St. Martin's Press, 2006).
- Szendy, Peter. *Philosophy of Jukebox. Hits* (Nueva York: Forham University Press, 2012).
- Taruskin, Richard. Oxford History of Western Music. Music in the Nineteenth Century.
- Timerman, Jacobo. *Preso sin nombre, celda sin número* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000).
- Toop, David. *Resonancia siniestra. El oyente como médium* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013).
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012).
- Uriarte, Claudio. *Almirante Cero. Biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera* (Buenos Aires: Planeta, 1991).
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*, (Buenos Aires: Planeta, 1995).
- Verbitsky, Horacio. *Ezeiza* (Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1986).
- Vilas, Acdel. *Diario de campaña*.
- Viñas, David. *De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1970).

- Viñas, David. *Indios, Ejército y frontera* (Buenos Aires: Galerna / Santiago Arcos Editor, 2013).
- Virilio, Paul. *El procedimiento silencio* (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- Volcler, Juliette. *Extremely Loud. Sound as a weapon* (The New Press, 2013).
- Volkov, Salomon. *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator* (Nueva York: Alfred Knopf, 2004).
- Waller, J. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing* (Nueva York, 2002).
- Weinberg, Liliana (coord.). *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX. Colección Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe. Volumen 1* (Universidad Autónoma de México, 2010).
- Wilson, Alexandra. *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity* (Cambridge: 2007).
- Wlordarski, Amy Lynn. *Musical Witness and Holocaust Representation* (Cambridge: 2015).
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria* (Madrid: Siruela, 2011).
- Yofre, Juan Bautista. *Fuimos todos, cronología de un fracaso 1976-83* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007).
- Zolov, Eric. *Refried Elvis. The Rise of Mexican Counterculture* (University California Press, 1999).

Artículos:

Cusik, Suzanne G. "Music as torture. Music as a weapon". Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 10, diciembre, 2006, p. 0 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

<http://www.antropojuridica.com.ar/wp-content/uploads/2014/03/Santiago-Gara%C3%B1o-Entrepasados.pdf>

Kusnetzoff, Juan Carlos. "El percepticidio como técnica psicopática del terrorismo de Estado".

<http://www.escenariosalternativos.org/default.asp?seccion=revistas1&subseccion=revistas1¬a=1607>

“Controversia para el examen de la realidad argentina”. México, diciembre de 1980, Año II, N° 9-10.

Sottile, Antonieta. La práctica de la cita en Alberto Ginastera. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/article/viewFile/6087/8990>

Burkart, Mara. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=284&nro=13>

Schenquer, Laura / Raíces, Eduardo. “Una narrativa fallida: Holocausto, humor y denuncia ante la última dictadura cívico-militar argentina”. (<http://nuevomundo.revues.org/66305>)

Kreimer, Juan Carlos. Entrevista *Rolling Stone*. <http://www.rollingstone.com.ar/1820399-el-viaje-al-inicio-del-punk-de-juan-carlos-kreimer>

REVISTAS

El Descamisado, Militancia, Gente, Siete Días, Confirmado, Primera Plana, Mordisco, Expreso Imaginario, Estrella Roja, Panorama, Extra, El Caudillo, El Peronista, La Causa Peronista, Evita Montonera, Pelo, El Porteño, Redacción, El Gráfico, La Mano, Hurra, Humor, Periscopio, El Ornitorrinco, La Semana.

DIARIOS

Noticias, Clarín, La Nación, La Opinión, La Razón, Buenos Aires Herald, Excelsior, La Prensa, La Gaceta de Tucumán, Convicción, Tiempo Argentino.

TESTIMONIOS

Además de los obtenidos por el autor, la mayoría de los testimonios de las víctimas de la represión han sido extraídos de los expedientes de las causas por delitos de lesa humanidad. Poder Judicial de la Nación.

ARCHIVO SONORO Y FÍLMICO

A los efectos de darle otro sostén a este trabajo se ha confeccionado un archivo con todas las canciones, películas y noticieros de época citados.

Discos:

Alas. *Alas*.

Banda Sinfónica de la Armada. *Tango a bordo*.

Bandas del Ejército Argentino. *Marchas militares argentinas*.

Beethoven, Ludwig van. *Novena Sinfonía, Quinta Sinfonía, Fidelio, Concierto para piano 1*.

Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll. *II, Tontos*.

Bizet, George. *Carmen*.

Caamaño, Roberto. *Canto a San Martín*.

Canaro, Francisco Canaro. *Colección completa. Volumen 32*.

Cuarteto Zupay. *Como la cigarra*.

Ennio Morricone & Joan Baez. *Sacco & Vanzetti*.

Gandini, Gerardo. *La casa sin sosiego*.

García, Charly. *Yendo de la cama al living, Clicks modernos*.

Genesis. *Selling England by the Pound*.

Gieco, León. *IV*.

Ginastera, Alberto: *Iubilum, Sonata para guitarra, Estancia, Bomarzo*.

Heredia, Víctor. *Puertas abiertas, Aquellos soldaditos de plomo*.

Kagel, Mauricio. *Der Tribun / ... nach einer Lektüre von Orwell*.

La Máquina de Hacer Pájaros. *Películas*.

Los Twist. *La dicha en movimiento*.

MIA. *Transparencias*.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Requiem*.

Pedro y Pablo. *Conesa*.

Pescado Rabioso. *Desatormentándonos*.

Piazzolla, Astor. *Mundial*.

Porchetto, Raúl. *Raúl Porchetto*.

Puccini, Giacomo. *Tosca*.

Roberto Carlos. *Roberto Carlos canta en español, Vol.1*.

Serú Girán: *Serú Girán, La grasa de las capitales, Bicicleta, Peperina.*
 Sosa, Mercedes. *Mujeres argentinas, Serenata para la tierra de uno.*
 Spinetta, Luis Alberto. *Kamikaze, Bajo Belgrano.*
 Sui Generis. *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones.*
 Zappa, Frank. *Zoot Allures.*

Películas:

Apocalipsis Now, Francis Ford Coppola.
Brigada en acción, Palito Ortega.
La fiesta de todos, Sergio Renán.
La Guerre d'un Seul Homme, Edgardo Cozarisky.
La historia oficial, Luis Puenzo.
La naranja mecánica, Stanley Kubrick.
Los superagentes biónicos, Adrián Quiroga.
Los traidores, Raymundo Gleyzer.
Prima rock, Osvaldo Andéchaga.
Qué linda es mi familia, Palito Ortega.
The Big Combo, Joseph H. Lewis.
Tiburón, Steven Spielberg.

Documentales

Nunca más, emitido por Canal 13 en el año 1984.
Terapia intensiva, Antonio Gasalla.