

HUELLAS DE DICTADURAS SUDAMERICANAS EN LA LÍRICA DEL ROCK: ENTRE LA RESISTENCIA Y EL SILENCIO

MARKS OF SOUTH AMERICAN DICTATORSHIPS IN ROCK LYRICS: BETWEEN RESISTANCE AND SILENCE

*Recibido: 18 noviembre 2024 * Aprobado: 05 marzo 2025*

JORGE JOFRE

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina

jorgejofre2000@gmail.com

Resumen

En la introducción del presente artículo, se hace una breve aproximación a las dictaduras sudamericanas durante el desarrollo del denominado 'Plan Cóndor' y algunas de las huellas que dejaron en la música. Sobre como la lírica del *rock*, se posicionó entre la resistencia y el silencio en Argentina, Bolivia, Chile y Uruguay. En el texto, se descartan ambiciosas referencias bibliográficas para ahondar estratégicamente en una reflexión que profundice en el campo de dicha lírica con ejemplos puntualizados. Letras como las de Luis Alberto Spinetta tanto denuncian lo acontecido, como alientan a resistir o marcan decepciones. Relacionando la protesta en Chile de 'Los prisioneros y Aparato raro', con la poesía de 'Spinetta/Jade' en Buenos Aires.

Emparentando la 'progresiva andina' de 'Wara' en el altiplano, con un tema grabado en el NOA por 'Soda Stereo'. Relatando como 'Los traidores' registraron un Montevideo agonizante, mientras 'Virus' derramaba sensualidad en textos que hablaban 'en silencio' de un acontecer. Hallando huellas de un pasado dictatorial en una banda montevideana de los '90. Para llegar a entender hacia el final, como las formas hegemónicas no pudieron evitar en el rock sudamericano la resistencia al poder y los silencios elocuentes que conmueven.

Palabras clave: rock sudamericano, dictaduras militares, Plan Cóndor, lírica musical, resistencia y silencio.

Año 11, número 21, abril 2025-septiembre 2025
ISSN: 2448-5764

Revista Digital A&H*
<https://revistas.upaep.mx>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Abstract

In the introduction to this article, a brief approach is made to the South American dictatorships during the development of the so-called Plan Cóndor and some of the traces they left in music. On how rock lyrics were positioned between resistance and silence in Argentina, Bolivia, Chile and Uruguay. In the text, ambitious bibliographical references are discarded to strategically delve into a reflection that goes deeper into the field of said lyrics with specific examples. Lyrics such as those of Luis Alberto Spinetta both denounce what happened, as they encourage resistance or mark disappointments. Relating the protest in Chile of Los prisioneros and Aparato raro, with the poetry of Spinetta/Jade in Buenos Aires. Relating the

"Andean progressive" of Wara in the highlands, with a song recorded in the NOA by Soda Stereo. Recounting how Los traidores recorded a dying Montevideo, while Virus poured sensuality into texts that spoke "silently" of an event. Finding traces of a dictatorial past in a Montevideo band from the 90s. To finally understand how hegemonic forms could not avoid resistance to power and eloquent silences that move us in South American rock.

Keywords: South American rock, military dictatorships, Plan Cóndor, musical lyrics, resistance and silence.

INTRODUCCIÓN

Lo acontecido por la época del denominado 'Plan Cóndor' -entre 1975 y 1980 aproximadamente-, marcó un antes y un después en un *rock* sudamericano iniciado en el extremo sur del continente desde mediados de los años 60. Una música que había descartado letras en inglés para expresarlas acompañadas inicialmente de guitarras acústicas o eléctricas en castellano. La mítica expresa, que el primer tema compuesto en dicha lengua dentro de Argentina fue 'Comiendo rosquitas calientes en Puente Alsina' (Sandro, 1960). Él mismo hacía sin duda alusión a la localidad de Valentín Alsina de donde eran originarios los integrantes de la banda 'Caniches de Oklahoma'. Se iniciaba en toda la región sur del continente, una movida cultural en el campo de la música que traía a la escena ritmos no autóctonos de la región. Que tampoco en muchas ocasiones tenían vinculaciones con la música popular existente en países como Chile, Bolivia, Uruguay y Argentina. Cuatro de las naciones sudamericanas que se verán sometidas a duras dictaduras durante la época del 'Plan Cóndor'.

Las huellas dejadas por las dictaduras, tienen con seguridad uno de sus más claros exponentes en las líricas compuestas y cantadas por rockeros que en muchas ocasiones fluctuaban entre la resistencia y el silencio. Y en exponer eso, consiste el objeto fundamental de este breve escrito

donde sólo se muestra algo de lo ocurrido. Se debe entender entonces, que, si bien se puede hablar de un posible 'horizonte cultural' del *rock* dentro de Sudamérica, resulta muy difícil analizar el mismo desde una generalidad. Téngase en cuenta la idea de que- cada una de las naciones involucradas dentro del 'Plan Cóndor'- tenía un pasado sonoro muy diverso tanto desde los instrumentos utilizados como las formas de lenguaje musical. Tampoco los reingresos a la democracia en los distintos países sudamericanos se manifestaron desde lo cultural bajo un único patrón. Transiciones y recomposiciones, son muy distintas en el campo del *rock* incluso en Montevideo y en Buenos Aires, aunque parece que a ambas capitales únicamente las separa el Río de la Plata. Pero sin duda, que aún en distintas regiones, el *rock*, se situó en el trayecto de una resistencia o un silencio dentro de los tiempos de gobiernos de facto sudamericanos.

El denominado 'Plan Cóndor', era una campaña coordinada por líderes de inteligencia militar de la mayoría de los países sudamericanos con el objeto de eliminar toda posible oposición a regímenes de gran intensidad; incluyendo entre otras cosas la posibilidad de secuestros, torturas o muerte de los disidentes. Generales como Hugo Banzer Suarez o Jorge Rafael Videla habían sido formados en el 'Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad' conocido más comúnmente como 'Escuela de las Américas'. El 'Plan Cóndor' será un recurso de lucha contra la subversión sudamericana. Un sistema de 'cooperación paraestatal y de inteligencia', que posibilitó la captura de miles de sediciosos al sur del continente. El plan estratégico y operativo unificó "los imaginarios e ideologías de los dictadores latinoamericanos de ese tiempo" (Palumbo Olzanski, 2009, p. 17).

Pablo Vila (1985) en 'Rock nacional: Crónicas de resistencia juvenil' puso en escena dos términos antagónicos 'subcultura' y 'resistencia' en relación al tema de la música durante la dictadura. En el escrito, referencia al politólogo Vicente Palermo para ejemplificar la idea de situar al rock nacional como una 'subcultura' que fundamentalmente se encierra en sí misma sin oponerse al poder dominante. Explica, que para Palermo un 'movimiento social' intenta cambiar lo que busca imponer el poder. En cambio, -según la mirada del politólogo argentino-, la 'subcultura' sólo busca hallar 'intersticios' que dejen las regulaciones sociales. Vila cree que el rock ha creado sus propios espacios y no entró por los 'intersticios' que considera Palermo. Trata de alejar, en el escrito, la idea de la

filtración, inclinándose por entender que el rock en la Argentina supo oponerse a la cultura oficial propuesta bajo el 'Plan Cóndor' y formó entonces sus propios valores.

Desde una mirada más actual, la presencia del texto condicionó a muchos investigadores posteriores, incluso de otros países latinoamericanos. Sánchez Trolliet (2018) puntualiza, que la primigenia interpretación de Pablo Vila de un arte exclusivamente de 'resistencia' frenó en gran medida la posibilidad de 'perspectivas críticas' del tema. Algo que habla llamativamente, de la persistencia de Vila en muchas críticas y ensayos aún pese a la aparición de textos como subcultura: 'El significado del estilo' (1969) de Dick Hebdige. Ya en el nuevo siglo Lisa Di Cione (2015) ha expresado que las relaciones entre el *rock* y la dictadura han sido 'contradictorias y complejas'. Di Cione cree que la mayoría de los estudios, por lo menos en Argentina, no profundizan sobre los canales de diálogo entre políticas estatales y los músicos y productores. Por los años 80 en la Argentina y ya hacia fines de la dictadura, se empezaba a hacer evidente un 'universo paracultural' tal vez con seguridad gestado por muchos años de censura y represión (Kohen y Bokser, 2017). Lo que hablaría con respecto al planteo de Di Cione, de que músicos y productores pudieron tener en parte un campo de acción, ya sea por 'filtración' o por maniobras elusivas del poder, que les permitió arribar a la posibilidad de una nueva 'cultura joven'.

En un Montevideo ya fuera de las dictaduras de Juan Martín Bordaberry y sus sucesores de facto, los medios de comunicación y hasta los propios jóvenes movidos por ciertas influencias tanto locales como foráneas hablaran con respecto al campo del *rock* de una 'subcultura'. Un tema que instaló numerosos debates. Un tiempo en que indiscutiblemente se hacen visibles otras posibilidades tanto desde lo sonoro, lo lírico o las formas y recursos interpretativos. Neoh-23 fue una de las bandas montevideanas que por los años 80 formó parte de una movida musical renovadora. Su LP 'Vicios materiales' refleja en el tema 'Estamos mal' un estado de situación de tal vez muchos de los jóvenes:

No es sólo cuestión de plata
el problema es algo más
somos parte de un embole
del que tenemos que escapar
Todos en lo mismo

es el drama nacional
no hay en donde divertirse
algo tenemos que intentar
[...] (Otero, 1988).

Uruguay fue uno de los casos más particulares en lo que hace al 'Plan Cóndor'. La dictadura iniciada en 1973 bajo el mando de Juan Martín Bordaberry, subraya el hecho de que habiendo sido este presidente electo se convirtió en un gobernante 'de facto'. El retorno en 1985 con Julio Martín Sanguinetti a la democracia no será sin duda fácil ni social ni políticamente. En lo cultural y muy especialmente en lo que hace al *rock*, la idea de 'subcultura' tendrá incluso numerosas aristas. Autores como Leandro Delgado (2016), hablan del término antes expresado, como de un "discurso para las nuevas generaciones", que logro instalarse en ellas no solo ayudado por factores sociopolíticos locales e internacionales sino también por la propia crítica musical montevideana (p. 111).

En Santiago de Chile hacia 1977, el ministro de Educación contralmirante Arturo Troncoso, se refirió a un 'apagón cultural' en el país que en cierto modo indicó la ausencia de producir o hacer visible el arte (Vicuña, 2021). Si bien ello en miradas retrospectivas no se ve tan así, tuvo el gobierno de Pinochet un blindaje muy sólido en lo que hace a aspectos como lo musical. Una ausencia impuesta por un poder hegemónico, que recurre a instancias extremas como en el caso del cantautor Víctor Jara: asesinado en el inicio de la dictadura de Augusto Pinochet en 1973. 'Los prisioneros' con su lírica serán un claro referente de esa oposición a toda idea de un 'apagón cultural'. Una agrupación, conformada en defensa de una música chilena vinculada a corrientes foráneas, pero hecha carne en las nuevas generaciones de público.

En el altiplano boliviano, dos décadas después de la salida de las dictaduras iniciadas por una figura nefasta como Hugo Banzer Suárez, músicos como Rodrigo Villegas Jáuregui denotan en sus letras claras preocupaciones existenciales al modo de un Spinetta por los años 80. Tal el caso de 'Sal':

[...]
todo lo que no pude soñar

todo lo que no pude encontrar
será que ya no pude seguir
yo necesitaba vivir (Villegas Jáuregui, 2000).

Villegas Jáuregui, en 'El pesanervios' (2000) deja evidencias de la admiración que sin duda el guitarrista y compositor boliviano tiene por Antonin Artaud. Aunque desde otro lado, su lírica adopta tonos trágicos como en el libro homónimo del poeta francés.

CUANDO SPINETTA CANTABA SU *CEMENTERIO CLUB*

La década de 1970 en la Argentina, según expresa Marco Iazzetta en un artículo, a diferencia de las que le siguieron coincidió con un culto a la 'implacabilidad de las acciones' (2014, p. 192). A mediados de la misma, en el país se produjeron no sólo cambios políticos con el gobierno de facto de Jorge Rafael Videla, sino también sociales y culturales que generaron nuevas 'prácticas' por sobre todo en los más jóvenes. La 'violencia política' fue una característica notable de la época; los medios de comunicación un recurso para mostrarla más o menos claramente según las posibilidades de los mismos. Revistas como El 'Expreso Imaginario', buscaron diferenciarse del poder dictatorial en todas sus ediciones. No son decididamente formadoras de opinión pública tales publicaciones, pero mantienen un nexo fundamentalmente de los jóvenes con un rock que era muy cuestionado por la dictadura.

Según Yanina Amarilla, en 'Hablar en tiempos de silencio: El rock nacional durante la dictadura' (2014), la idea de ese periodismo era evitar los temas que podían generar confrontación con el gobierno de facto, recurriendo a soluciones metafóricas fundamentalmente desde lo literario o la prensa oral. Mientras por otro lado los músicos creaban, -como hacia fines de los años 60 anteriormente-, una suerte de lenguaje propio que posibilitaba 'hablar en tiempos de silencio'. En Chile - por la misma época que el 'Expreso imaginario'-, 'La bicicleta' en su sección 'Cancionero', difundía letras y acordes de canciones de grupos o cantautores que eran censurados. Incluso para poder ser publicadas, se debían eliminar algunas palabras o frases que pudieran resultar abiertamente ofensivas para el gobierno de Augusto Pinochet. Eran recursos para 'hablar' pese a que también como en Argentina las fuerzas y las restricciones hacían su trabajo.

En esos tiempos dentro de ese contexto, era muy considerada por el periodismo de Argentina, la figura de Luis Alberto Spinetta. Un notable músico que tanto compuso lírica dentro de una parte del 'onganiato' que se desarrolló entre 1966 y 1970, como durante y después de la dictadura que gobernó el país entre 1976 y 1983. En 'Las luces que saltan a lo lejos. Rock y politización cultural en 1973', Sergio Pujol (2019) sostiene que las investigaciones vinculadas a la politización juvenil de los '60 y los '70, han comenzado a prestar más atención al rol de la música joven dentro de un cambio cultural más amplio. Sergio Pujol explica que el verso que utilizó a modo de título formaba parte de la canción 'La sed verdadera' de Spinetta (1973). En ella es donde el músico habló en el 'más excelso' de los lenguajes de la política: 'el de la utopía'. Para la presentación del disco 'Artaud', Luis Alberto Spinetta (1973b) escribió un texto que distribuyó en los asistentes. En el mismo llama la atención, sobre aquellos que abordan el *rock* como 'expresiones de lo superficial' y sólo estimulan cambios externos y contrarrevolucionarios.

Para Spinetta, el verdadero cambio es el de la 'liberación interior'. Por otro camino, que no es el de la posibilidad de la crítica social o política, el artista se posiciona en la vereda de enfrente de la dictadura. De todas formas, el músico tiene también con los poetas literarios de los '60, ciertos puntos en común: la fusión de lo no literario con lo estrictamente narrativo y poético. En la obra de Spinetta, desde 'Almendra' se origina un camino lírico con canciones sobre 'viajes ascendentes mediante el vuelo o el sueño' (Villafañe, 2017). Como en 'La balsa', que el enunciador busca huir 'abandonando la ciudad para habitar el espacio de la libertad' y convertir el 'naufragio' en una forma de liberación.

Pero, tal vez sea en su poemario 'Guitarra negra', publicado originalmente en 1978 en plena dictadura de Jorge Rafael Videla, es donde se puede hallar respuestas no únicamente a las producciones de Spinetta, sino a ciertas condiciones de la lírica dentro del *rock*. En el comienzo se puede leer:

como nadie tiene conciencia del
control de los manuscritos y
aún de existir dicha conciencia
esta no intervendría en mi obra
sino como referencia simbólica a

la licitud de la temática propongo
que se olvide cada palabra a medida
que ella se lea (Spinetta, 2024, s/p).

El músico parece cerrar en estas palabras, la idea de una lírica pulsada por dos extremos de una línea: la resistencia y el silencio. Algo manifiesto a través de toda su larga carrera iniciada hacia fines de los '60 en la Argentina. El breve prólogo habla de la posibilidad de una conciencia del 'control', que sin duda alude por oposición tácita a la factibilidad de una 'vigilancia' orquestada por la dictadura de Videla. Propone, dada 'la licitud' de lo que ha escrito, que todo ello sea olvidado inmediatamente. En plena dictadura y de manera casi 'silenciosa' le está hablando al poder. Conforman un arco entre lo que se calla y lo que se dice, que sin duda ha habitado gran parte del *rock* sudamericano durante las dictaduras incentivadas por el 'Plan Cóndor'.

Unos años antes, de su poemario 'Guitarra negra en Cementerio club' (1973a) que formó parte del LP 'Artaud', Luis Alberto Spinetta manifestó una clara inclinación a tratar desde la lírica problemáticas de la existencia, vinculadas sin duda a realidades percibidas en el transcurso de su vida. La idea central es la de un 'Club de Jazz' en un cementerio donde uno de los muertos canta 'blues'. Artaud está considerado el mejor disco de la historia del *rock* argentino y 'Cementerio club' es uno de los temas musicales más relevantes y difundidos de todo lo producido por Spinetta:

Justo que pensaba
En vos, nena
Caí muerto
¿Quién le dio al pequeño Dios
El centro gris
Del abismo?
Sólo sé que no soy yo
A quien duerme
Sólo sé que no soy yo
A quien duerme
[...] (Spinetta, 1973a)

Más de una década después, se estrena el filme ‘Hombre mirando al sudeste’ de Eliseo Subiela (1987). El nudo argumental se inicia cuando en un hospital psiquiátrico aparece un nuevo paciente que dice llamarse Rantés, y que afirma ser un mensajero de otro planeta que vino a investigar la estupidez del hombre. El relato cinematográfico presenta un extrañamiento de toda posible realidad, que recuerda a ‘Cementerio Club’ donde el protagonista del relato es un músico muerto. Es lógico preguntarse, sobre cómo es posible que una composición musical elaborada a inicios de una cruel dictadura pueda tener puntos de contacto con el film de Subiela ya en democracia. Se entiende que ambas creaciones se sostienen en el hecho de una realidad forzada, como en una cuestión más simple lo hizo Julio Cortázar (1962) en ‘Instrucciones para subir una escalera’. En ‘Cementerio Club’ el que relata es un músico de blues que ya ha fallecido. Rantés – el personaje de Subiela – no tiene datos filiatorios y dice ser extraterrestre. En ambos casos lo concreto y evidente se diluye. El extrañamiento constituye, como en la literatura de Cortázar en el caso citado, en una maniobra elusiva para apartarse de una realidad que con seguridad no es óptima. De ello se deduce, que la democracia que ha resurgido con Alfonsín no es una poción mágica ni abre incluso puertas a un futuro. Spinetta siguió no obstante cantando su ‘Cementerio Club’ en recitales como en otros tiempos de silencio.

MARCANDO UNA DIFERENCIA POR LOS OCHENTA

En ‘Pasados los ´80, Jorge González, no se convirtió en un apitutado del Fondart’, se habla de que en los ´60 en Chile el rock era ‘música política’ (Moulian, 2005). En los ´80 en el país cordillerano la situación será otra: la de resistencia al régimen de Augusto Pinochet. Es en ese punto, donde aparecen Los ‘prisioneros’ en la escena de un Santiago de Chile complicado por las milicias y los carabineros. Líder la banda de un nuevo ‘pop’, mediante canciones bailables al igual que ‘Virus’ a principios de los ´80, intentaba establecer con sus letras, una dura oposición a la dictadura de Pinochet iniciada por 1973. Tratando siempre de hallar un campo de desarrollo al margen de las imposiciones del poder que les permita desarrollar la enorme fuerza de algunas de sus letras que emulaban en parte las combativas de los ´60. Por supuesto que era otra época y otro contexto y otra temática y el narrador muchas veces se dirigía hacia los posibles oyentes de la mano del cantante y

compositor Jorge González. Algo muy semejante a lo obrado -en Argentina y hacia fines de los '80-, por el 'indio' Solari en sus presentaciones con los 'Redonditos de ricota'. La frase 'el futuro ya llegó' (Solari, 1988) del tema 'Todo un palo', se dirige a los interpretantes comunicándoles que los cambios han llegado, aunque no de manera anticipada. En 'Pateando piedras' de 'Los prisioneros' se observa en una estrofa, una clara idea de 'hablarle' al público asistente al recital. En el tema la voz cantante intenta convertirse en registro de la decepción que arrastra la dictadura en la juventud chilena:

[...]

Oías los consejos, los ojos en el profesor

Había tanto sol sobre las cabezas

Y no fue tan verdad, porque esos juegos, al final

Terminaron para otros con laureles y futuros

Y dejaron a mis amigos pateando piedras

[...] (González, 1986).

Tal vez la fama había llegado temprano para la banda chilena con el LP 'La voz de los '80'. En uno de sus temas, 'Nunca quedas mal con nadie' (1984), se puede leer claramente una crítica a ciertas formas elusivas de artistas que en cierto modo pretenden quedar bien tanto con el poder como con el público:

[...]

Me aburrió tu postura intelectual

Eres una mala copia de un gringo hippie

Tu guitarra, oye, imbécil barbón

Se vendió al aplauso de los cursis conscientes

Contradices toda tu protesta famosa

Con tus armonías rebuscadas y hermosas

Eres un artista y no un guerrillero

Pretendes pelear, y solo eres una mierda buena onda

[...] (González, 1984).

La banda deja en evidencia a aquellos músicos que adoptan en su canto una postura simplemente esteticista. Jorge González en dos eventos, cambió parte de la letra de la canción, para criticar a Charly García (1985) y dos años después a Gustavo Cerati y 'Soda Stereo' considerándolos portadores de un esteticismo vacío. En ocasiones se ha mencionado a 'Nunca quedas mal con nadie', como conectado con un libro aparecido en el 2004 en Canadá: 'Revelarse vende: el negocio de la contracultura'. Los autores Joseph Heath y Andrew Potter, indican el fracaso de los movimientos 'contraculturales' a manos de un poder hegemónico que los usa incluso como instrumentos para ampliar su poder. No hay en las letras de Jorge González a diferencia de las de Luis Alberto Spinetta "una particularidad noción de espiritualidad" (Meza Alegría, 2017, p.278). Ni tampoco ese canto 'a la vida' que desplegó en su lírica la compositora chilena Violeta Parra. Las frases de Jorge González, desarrollan reflexiones y deseos del enunciante con un corte en muchos casos de crítica social. Algo que se hizo más frecuente durante el momento de la dictadura de Pinochet.

Otro grupo chileno de ese tiempo fue 'Aparato Raro'. Con 'Calibraciones' (1985) conforma un verdadero éxito que además habla de la necesidad de movilizarse y enfrentar a las injusticias:

[...]

Estás cansado, cansado de luchar

Por la justicia, el hambre y la libertad

Sientes de pronto que no hay nada en qué creer

Y te cansaste de gritar: "¡y va a caer!"

Se acabó el tiempo de los lindos ideales

no hay más que ver a esos tontos intelectuales

o te preparas a morir en las trincheras

o esperas en tu cuarto la tercera guerra.

[...] (Igor Rodríguez, 1985).

La letra del tema refleja cansancio y desesperanza en los que han luchado por la justicia, el hambre y la libertad y solo se han encontrado con una sociedad que parece no cambiar favorablemente. En un LP titulado *Post Mortem* – editado en el 2021 por 'Aparato Raro' parecen reaparecer heridas de un pasado. Es un sencillo derivado del LP 'Aparato Raro' editado en 1985. La

banda debió quitar algunas líneas de la letra para que pudiera ser difundida por las radios chilenas. Dejarán patente desde la lírica el miedo y la ansiedad que les había producido la dictadura de Pinochet. En una entrevista reciente realizada a Igor Rodríguez ('Aparato raro'), este afirma que 'Los prisioneros' en realidad no tenían letras problemáticas. En cambio, el con su banda hablaban en su lírica 'de desaparecidos' o de una 'ciudad en llamas'. Agrega que Jorge González quería obtener fama, pero nunca expresó 'algo de Pinochet o cosas por el estilo' (Vergara, 2021, 25 de junio).

Casi una década antes de los éxitos de 'Los prisioneros', a orillas del caudaloso Río de la Plata, Luis Alberto Spinetta comenzaba a entonar su 'Durazno sangrando' (1975). La canción habla de un durazno, que como el humano también posee un alma representada en el 'carozo que canta':

[...]

La brisa de Enero,
a la orilla llegó,
la noche del tiempo,
sus horas cumplió...
y al llegar el alba,
el carozo cantó,
partiendo al durazno,
que al río cayó...

Y el durazno partido,
ya sangrando está, bajo el agua...(Spinetta, 1975)

Luego roto y sangrante se torna en sacrificio y renacimiento. 'Durazno sangrando' fue cantada en recitales del músico con 'Invisible', donde las fuerzas de seguridad reprimieron y apresaron asistentes al término de los mismos. Si bien sus canciones, no eran en su mayoría de corte estrictamente político, tal forma de pensar y sentir resultaba también molesta para la dictadura. En ocasiones lo sugerido puede molestar más que aquello expresado abiertamente; la metáfora así se puede convertir en una verdadera arma de resistencia al poder.

Entrados los '80, lo representativo del barrio puesto en lírica puede constituirse para los músicos, en un recurso para poetizar con hechos y lugares. Tal el caso de un 'Spinetta/Jade', que con 'Bajo Belgrano' (1983), que construye lírica en torno a un lugar puntual del mapa capitalino. El disco lleva también en su ADN, una denuncia 'spinettiana' de lo social y lo político y busca recomponer memoria de un pasado. Desde la metáfora o la palabra precisa, se hacen presentes en él tanto el desalojo de la Villa 29, como la sombra de la tristemente célebre ESMA o los 'vuelos de la muerte' efectuados sobre el Río de la Plata durante la dictadura. En 'Bajo Belgrano', ' está tanto la poesía siempre presente en Spinetta - autor de las letras de la banda- desde mucho tiempo atrás con 'Muchacha ojos de papel', como también algo de lo obrado por un poder opresivo. La idea central, apunta en la figura de Maribel a la cuestión de los desaparecidos en el río:

Maribel se durmió
Vamos a cantarle porque se hundió
Carrusel, sensación
De que con el alma nos ve mejor

Maribel, Maribel
Dicen que no lleva ningún papel
Vamos ya, vamos ya
Vamos porque viene y porque no está
[...] (Spinetta, 1983)

Según cuentan las voces puestas en lírica por el autor de la canción, Maribel 'no lleva ningún papel'. Estudios sobre 'Maribel se durmió', relacionan a la metáfora con la idea de la pureza o la inocencia; también puede ser entendida como la quita de todo dato personal a fin de privarla de una identidad. Pero como casi siempre ocurría con Spinetta, con esa forma fluctuante de explicar algunas emblemáticas canciones suyas, ha dicho que el tema tenía ciertas características por que fue compuesto durante la convalecencia de uno de sus hijos.

Por los '80, algo une inexorablemente a 'Los prisioneros' y 'Aparato raro' con 'Spinetta/Jade' y es sin duda la implementación en ambas naciones de un 'Plan Cóndor'. En esa sociedad del 'espectáculo', planteada por Heath y Potter (2005) en su libro, el nuevo revolucionario debería

encaminarse hacia dos cosas: una 'conciencia del deseo' y un 'deseo de la conciencia'. Esto, se puede interpretar como hallar 'formas de placer' independientemente de las necesidades que nos impone el sistema. Tanto Jorge González con 'Los prisioneros', 'Aparato raro' o Luis Alberto Spinetta con 'Jade', han buscado 'marcar una diferencia', ya sea mediante la resistencia directa de la palabra o la frase metafórica.

ENTRE UN ROCK PROGRESIVO ALTIPLANEÑO Y EL 'CORTESANO' DE 'SODA STEREO'

En Bolivia pese a la hegemonía de las dictaduras, las radios mineras y comunitarias se encargarán de difundir música de bandas locales. Nuevamente la idea de los medios como difusores de cultura y hasta formadores de ciertas formas de discursar reaparecen. Será por los '70 cuando nazca un *rock* boliviano con ciertas peculiaridades que no se repiten en otras naciones sudamericanas. Era una música de fusión en la mayoría de los casos de una 'progresiva' con antiguos ritmos originarios de la región contruidos en escalas distintas. Con el LP 'El Inca' (1973), el grupo Wara, obtendrá una fusión entre lo 'progresivo' europeo y una música pentatónica de raíces autóctonas. Un fragmento de 'Yo soy el Inca', deja en claro una suerte de invocación hacia aquel gobernante casi mítico de un imperio que domino enormes extensiones de territorio antes de la llegada de Pizarro. El inca, vendrá a salvar a los humildes habitantes del altiplano:

Sembrador de la luna yo soy el inca,
El que armó con las piedras las maravillas
La fantasía y la música plena que canta el día...
Sembrador de la luna yo soy el inca.

El señor de las tierras, el arquitecto
Que llevó a las estrellas sus monumentos
Y allá en el cielo encendió con la quena su canto eterno
El señor de las tierras, el arquitecto

El poeta del pueblo, juglar guerrero

El que habló con el cielo y los infiernos

[...] (Wara, 1973).

El inca, se autodefine en el tema musical, como una especie de antiguo ‘rapsoda’. Pero que no sólo busca contar pasadas hazañas, sino también ser un ‘guerrero’ que lucha por un futuro mejor. Para Platón, ni Homero, ni Ion podía hablar de la guerra porque no eran ‘estrategas’ (Sosa,2000) El inca no solo es ‘poeta del pueblo’, es también un guerrero que ofrece resistencia a un poder injusto. El disco reúne sonidos autóctonos, arreglos sinfónicos y guitarras eléctricas influenciadas por un hard rock británico (Caravajal, 2022). Cada uno de los cinco temas está relacionado con un elemento de la sociedad altiplaneña. Un fragmento de la letra de ‘Kenko’ – otro de los temas- habla del inca que se ve obligado a volver a un sitio que se considera más civilizado:

[...]

Desgarrada mi ropa esta

Y las piedras me detienen

Forman muros ante mi

Entre todas se abalanzan

Ya no pueden resistir

[...] (Kenko,1973).

Ni el propio inca acepta un estado de situación donde las cosas han cambiado para mal: como lo acontecido con las dictaduras en Bolivia. Tales líricas de Wara, provocaron esfuerzos del gobierno de Hugo Banzer Suarez, para evitar una difusión mayor de ‘El inca’. Wara, con este LP, sentó tanto desde lo estético como desde las letras la idea de un *rock* ‘andino’ que se verá replicado – más de una década después- en ‘Cuando pase el temblor’ (1985), del grupo argentino ‘Soda Stereo. La posible sugerencia sexual- algo mencionado en algunas interpretaciones sobre lo tratado en la canción- es sin duda superada por la emoción progresiva desarrollada en 3.45 minutos de tiempo en el oyente. El *siku*, la caja andina y el charango, son emulados por instrumentos electrónicos, que transforman el tema en una suerte de carnavalito remixado:

[...]

Estoy sentado en un cráter desierto

Sigo aguardando el temblor

En mi cuerpo

Nadie me vio partir, lo sé

Nadie me espera, uoh-oh

Hay una grieta, en mi corazón

Un planeta con desilusión

[...] (Cerati, 1985).

La 'grieta en el corazón', expresada en la letra, podría aludir claramente a una falta de optimismo hacia la democracia que sigue. Ya fuera del ámbito de la dictadura, 'Soda Stereo', es en su primer tramo, no será solo un sonido y una lírica distinta. También una imagen nueva con maquillajes, vestuario y arreglo del cabello de fuerte influjo *dark*. Un grupo, que acompasa lo novedoso de sus temas y la sofisticación con que a veces los rodean. Dueños entonces de una lírica, que se diferenciaba claramente, de la de un Spinetta de Bajo Belgrano o un joven Páez (1985) con 'Vengo a ofrecer mi corazón'. Desde las letras, incluso se puede percibir en 'Soda Stereo', algo de esa decepción posmoderna, que se conecta con un fracaso democrático patente en muchos sectores de la sociedad. Tal el caso, de 'Persiana americana' (1986), tema en que se relata una posible escena, donde un hombre espía a una mujer que se desnuda a través de las rendijas que le brinda la persiana.

Con esta lírica, a mediados de los '80, el grupo muestra formas de buscar otros caminos nuevos, tanto desde lo estético como lo comunicacional. Recursos del músico para dejar registro de un cuadro de situación nuevo y distinto. Albergando desde las letras, la idea de que aún pese a la democracia el horizonte del futuro es distante y no muy halagador. El *rock*, no podía salir con facilidad, de la opresión a que lo habían sometido las dictaduras. Blanco y Scaricaciottoli (2015), caracterizan a la banda de Gustavo Cerati, como la mejor expresión de un 'rock cortesano'. Términos, que hablan sin duda, de una naciente posmodernidad en la cultura argentina 'alfonsinista' con innovaciones entre otras cosas de las poéticas sustentadas en las canciones.

Tanto en el LP de Wara, como en el tema de Soda Stereo 'Cuando pase el temblor', abundan la decepción y el profundo deseo de un cambio. Tal vez ese sea el mayor punto de unión entre ambos grupos aún pese al tiempo desigual y las geografías distintas.

UN MONTEVIDEO AGONIZANTE VERSUS LA IDEA DEL PLACER

En '¿Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismo en la posdictadura. Uruguay 1985-1989'. (2020) Diego Pérez precisa que entre 1985 y 1989 se podría hablar de una subcultura juvenil montevideana. Que intentaba construir nuevos rumbos en un Uruguay que todavía no 'había emergido' en su totalidad de los regímenes de facto. Nuevamente aparecen en escena por contraste, los planteos de Leandro Delgado (1914 sobre la arbitraria construcción en la juventud montevideana de 'relatos' que refieren a tal supuesto fenómeno social. De nuevo reaparece la cuestión de penetrar por 'intersticios' algo que planteará Palermo y cuestionará Pablo Vila. Parece navegarse en círculos en lo que hace a 'subcultura' y por supuesto también a 'resistencia'. De existir en realidad, algunas 'subculturas' emergen "solo en momentos históricos particulares según se indica en *Rituales de resistencia*. La teoría reunida por los compiladores Stuart Hall y Tony Jefferson incluye la probabilidad de que tal subcultura se degrade en el tiempo hasta desaparecer" (2004, p. 68).

Tal vez la situación de la juventud montevideana, se pudo haber perfilado mediante lo que se podría entender como 'rituales' que actuaron contra una cultura hegemónica por diversos motivos. Para Leandro Delgado, el posible planteo de la situación es algo 'construido' para una determinada función por parte de las nuevas generaciones y parte de los medios. Queda por otro lado la posibilidad de escindir los términos 'subcultura' y 'resistencia'. De emplear este último como recurso fundante tal cual como lo hace Vila en su tesis universitaria de 1985 'Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil'.

Para Álvaro Sosa (2020), la denominada 'movida rock' en los primeros años de un Uruguay en posdictadura, que había eclosionado hacia 1986, estaba en un claro declive hacia 1988. El movimiento musical, consistió en el surgimiento, por esa época, de bandas de *rock*, *punk*, *heavy metal* y *pop* que fueron capaces de expresar el 'sentimiento de frustración' ante el nuevo gobierno

democrático (p. 80). Álvaro Sosa destaca que sociólogos como Rafael Bayce, han llegado a denominar a la juventud de esa época como ‘generación dionisiaca’: cuestionadora de las condiciones que imponía la nueva democracia (p. 80). Lo que habla claramente, de que la transición entre una larga dictadura y un régimen constitucional en Uruguay, no fue fácil para los jóvenes ni mucho menos para los músicos. ‘Los traidores’, dentro de tal panorama montevideano, insistirán con una frase casi lapidaria en los dos primeros versos de su ‘Montevideo agoniza’ (1986):

Montevideo agoniza
y ya nadie lo podrá salvar
[...]

Su estilo mezcla de *punk* con *New Wave*, no impedirá que la banda se constituya en posdictadura por su lírica y la particular forma de frasearla en un ícono del *rock* uruguayo. *Los traidores* fueron de los pocos que pese a las desapariciones forzadas y los encarcelamientos arbitrarios en dictadura habían proseguido con su música. Y en especial con su particular lírica dejando evidencias de la falta de cambios en el país y de que el pesimismo abunda en gran medida:

[...]
Y hay que decir,
que aquí vivir
no significa nada,
siempre es lo mismo,
siempre podridos
acá no pasa nada
[...] (Los traidores, 1986)

‘Montevideo agoniza’ es intensamente visceral, y marca claramente la presencia de una desesperanza hacia el futuro cercano. Por ese tiempo, ‘Los estómagos’, hicieron una versión propia del tango ‘Cambalache’, de 1934. La misma brinda evidencias de los intentos de las bandas montevidéanas por reflexionar sobre una sociedad en crisis tras una prolongada dictadura.

En la otra orilla del Río de La Plata, la forma de vestir, el ritmo y la lírica de ‘Virus’, se diferencia ya a comienzos de los ‘80 de las bandas montevidéanas que surgirán tal vez impulsadas por una

generación joven. A partir de 'Wadu Wadu', la banda argentina, ha encontrado en una músicaailable una nueva estética, para muchos más cercana al pop que al rock nacional de los '60 y los '70. El tema que otorga el nombre al disco-debut se dirige puntualmente a una persona:

Me estás pasando tu horrible depresión,

Estás muy tensa, perdiste la razón

Los días pasan y seguís siempre igual,

Voy a sacarte del nivel en que estás

Este sábado a la noche te paso a buscar,

A bailar el wadu-wadu, que te va a gustar,

Te prometo invitarte muchas veces más,

Todo el tiempo wadu-wadu para re-relajar

[...] (Moura, 1981).

El baile puede ser ahora en esa Argentina de facto una solución casi mágica para sacar de cierto 'nivel' a las personas. Diego Suárez (2007), descubre en 'Wadu Wadu', un enunciador fuertemente marcado por la situación imperante. Que mediante el *rock* busca despertar a todos los que constituyen la ciudad (p. 329). Algo totalmente opuesto a la idea del 'nafragio' expresado por los '60 en 'La balsa'. Un tema musical - compuesto por Tanguito con la colaboración de Lito Nebbia - contemporáneo en Buenos Aires de los inicios del rock y los *happenings*. Pero también, de un 'onganiato' represor, que ya había mostrado su accionar en la 'Noche de los bastones largos' (1966) y que doblaría la apuesta durante el 'Cordobazo' (1969). 'La balsa' es la expresión puesta en lírica y música, del deseo de muchos jóvenes de los sesenta de emprender un recorrido por propia voluntad y en la búsqueda tal vez de algo distinto:

Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado

Tengo una idea, es la de irme al lugar que yo más quiera

Me falta algo para ir, pues, caminando yo no puedo

Construiré una balsa y me iré a naufragar...

[...]

Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura

Con mi balsa yo me iré a naufragar

[...] (Tanguito/Nebbia, 1967).

La letra de 'Wadu Wadu', a diferencia de la de 'La balsa', marca claramente la idea de romper con esa inercia de un naufragio elusivo. Actitud sin duda, contraria a todo objeto de la dictadura, que buscaba siempre controlar y mantener al máximo posible una tranquilidad. Que era sinónimo de una quietud donde todo cambio era mal visto. María Virginia Corbetta (2019) expresa, que la presencia de la 'idea del placer' en 'Virus' desde las letras de las canciones del grupo no se presenta como una formula evasiva sino como una respuesta que impulsa a salir de la tristeza, la soledad y el dolor:

Toda mi pasión se elevará

Viéndote actuar tan sugerente

Lejos de sufrir mi soledad

Uso mi flash, capto impresiones

Me adueño así superficies de placer

Dejo crecer mi tremenda timidez

Gozo entregándote al sol

Dándote un rol ambivalente

Puedo espiar sin discreción

Como un voyeur en vacaciones

[...] (Moura, 1987)

'Superficies de placer' fue grabado en Rio de Janeiro, meses antes de la muerte del cantante de la banda Federico Moura. Es también casi un legado póstumo, donde se entremezclan la búsqueda del placer con el malestar de la muerte que se sabe próxima. Fuera de ello, tanto 'Los traidores' como 'Virus', precisan un momento donde es necesario salir del pasado e intuyen que mediante nuevos ritmos y mensajes pueden cambiar la mirada de una época. Si se considera un Buenos Aires y un Montevideo al retorno de las democracias de Raúl Alfonsín y Luis Alberto Lacalle, tal vez se pueda llegar a entender que la cuestión fue solo terminar con el mando de los dictadores de un

'Plan Cóndor'. Tal simpleza podría causar conflictos al momento de instalarse en el campo de los estudios sociales con actitud investigativa. En 'Montevideo agoniza' y en 'Superficies de placer', aunque no lo parezca hay huellas de dictaduras; tristes registros de un pasado.

EPÍLOGO: ENTRE LA RESISTENCIA Y EL SILENCIO

Saber administrar los recursos necesarios para 'hablar en tiempos de silencio'. Como ha destacado Yanina Amarilla (2014), en 'Hablar en tiempos de silencio: El rock nacional durante la dictadura'. Un tiempo argentino donde aparecen nuevos códigos y signos seguramente motivados por un 'espacio desgarrado' dentro de lo cultural. Un ámbito que genera una 'colaboración espontánea' entre el músico y quienes lo escuchan. Que precisa que las creaciones sonoras de esos tiempos no eran solo producto de un artista encerrado en sí mismo, sino inmerso también en un tejido social. Nace la idea que postula Matías Cepeda (2017) en *De 'Avellaneda Blues' a los 'Libros Sapienciales'*, de que el rock en la Argentina ahondó en la 'la cultura de masas' y se acercó a la "industria cultural". Lo que indiscutiblemente lo vinculó a otras formas de publicitarse fuera del ámbito de los recitales que ya no serán el principal recurso para establecer el reconocimiento de un músico o una banda. Los discos, los medios gráficos y hasta la TV podían ayudar en gran medida a tal propósito. Ya muy lejos de una pantalla chica de los '60 que mediante programas para la juventud 'formaba' ídolos con letras pegadizas y nada comprometidas. Dejando registro en los medios de la intención de decir algo en medio del silencio.

Igor Rodríguez de 'Aparato raro', ha dicho en relación a los '80 en dictadura que siempre hablan de ese momento: "como la represión y la dictadura, pero llegar a los medios era mucho más fácil que ahora" (Vergara, 2021, p. 11). Pero, no obstante, lo expresado por el músico, fueron contadas las bandas chilenas que llegaron a la posibilidad de la fama. En Chile durante la dictadura de Pinochet, la revista 'La bicicleta' ya antes mencionada, en sus inicios por 1978 otorgó espacio al denominado 'Canto nuevo'. Sumamente censurada continuó publicándose hasta 1990 y permitió que mucha juventud chilena conociera la lírica de bandas como 'Los prisioneros' o 'Aparato raro'. En el número 54 de agosto de 1984, en la sección 'Páginas roqueras' la revista dedica un artículo a 'Los prisioneros'. Si bien critica algo la voz de un joven Jorge González que a veces desafina, destaca

fragmentos de lírica del grupo. Unos pocos meses antes en ese mismo año habían grabado 'La voz de los '80' iniciando un camino al reconocimiento público.

'Los grillos' iniciados por los '60 deberá soportar en Bolivia durante los '70 el 'Banzerato'. En 1976, lanzan un LP bajo el título de 'vibraciones latinoamericanas' y al igual que Wara producirán una música 'de fusión' que articula una suerte de 'progresiva' con aires autóctonos. Será muy particular en 'Los grillos', el empleo de un órgano electrónico 'Farfisa' lo que los equipara instrumentalmente en parte con bandas como *Pink Floyd* o *Blondie* que lo habían adoptado como casi un registro identitario. Entre lo más relevante del LP se sitúa el tema 'Canción con todos' (Tejada Gómez –Isella, 1969), ya por ese tiempo un clásico de la música popular latinoamericana:

[...]

Todas las voces todas, todas las manos todas

Toda la sangre puede ser canción en el viento

Canta conmigo, canta, hermano americano

Libera tu esperanza con un grito en la voz (Tejada Gómez, 1969).

La estrofa final es una forma de llamado a la unidad de los pueblos del continente. 'Vibraciones americanas' como 'El inca' de Wara, buscará armonizar desde lo instrumental una música surandina de antiguo linaje con un rock importado. Algo que como ya se expresara en un apartado anterior, intentara 'Soda Stereo' reflatar con 'Cuando pase el temblor' (Cerati, 1985) ya en camino de la búsqueda de un *pop* y un *rock* alternativo unido a un uso intensivo de los recursos electrónicos.

En Uruguay los nuevos jóvenes montevideanos, las movidas de bandas como 'Los traidores', y por supuesto que muchas de las acciones y huellas de la pasada dictadura habían cambiado el panorama artístico en el país. El epicentro del inicio de ese proceso de 'escape' posdictadura parecería estar en el LP 'Graffiti' (1985), un compilado de bandas relevantes en el Montevideo de esa época: 'ADN, Los estómagos, Los tontos, los traidores, Neoh 23, Zero'. Fue, el primer compilado además del rock uruguayo tras el proceso. Lleva el nombre, de un boliche de la zona de Carrasco, cuyo dueño apoyaba la nueva movida social (La columna de Ragos, 2023). Uno de los temas de Graffiti, es 'La lluvia cae sobre Montevideo', en él se repite una frase obstinadamente:

[...]

La lluvia cae sobre Montevideo
hoy como ayer
solo será un día más
las horas que van pasando
hoy como ayer
terminan conmigo y con los demás

Lágrimas caen sobre Montevideo
hoy como ayer... (Los traidores, 1985).

La lírica, representa la desesperanza de la vida cotidiana ‘hoy como ayer’, genera la idea de que cada día es semejante al anterior a orillas del Río de La Plata. La visión pesimista, se puede entender que forma parte de un sentimiento, marcado por sobre todo en la juventud montevideana: por la transición entre un gobierno impuesto y la democracia; por las huellas de la dictadura. La recurrencia de rítmicas propias de un *punk* tardío y de un *New Wave* ya altamente adoptadas localmente enfatiza en ‘Los traidores’ el efecto de las letras.

No mucho tiempo después de ‘Graffiti’, -entre 1988 y 1989-, tres de las bandas participantes del LP se disolvieron (‘Los traidores’, ‘Los estómagos’ y ‘Los tontos’). Estaban cambiando los tiempos, para las bandas montevideanas y los eventos como *Cabaret Voltaire* en 1986 y 1987, y ‘Arte en La Lona’ en 1988 colaborarían en ello. Cedrés Silva y Torrado Ubiña en el artículo del 2021 ya mencionado anteriormente, destacan que la aparición de ‘La trampa’ hacia 1990 traerá la premisa de fusionar, tango, *rock* y *folklore*. En ‘Calaveras’ (1997), la metáfora de las ‘calaveras lastimadas’ representa a las personas que sufren o fracasan. El bar es refugio y al mismo tiempo fórmula de escape. Como la precaria embarcación en madera, que pretende construir el enunciante de ‘La balsa’. Hay en cierto modo, en el tema compuesto por Garo Arakelian (‘La trampa’), una especie de *esplín* que impregna la lírica de melancolía:

[...]
Calaveras lastimadas se amontonan a beber
Arrastrando el peso muerto de lo que no pudo ser
Calaveras que se quedan, calaveras que se van

Recorriendo el camposanto de las mesas de algún bar.

[...] (La trampa, 1997).

Un tema que tiene historia en las letras del rock. La alusión en Spinetta a la idea de la imposibilidad de recuperar lo perdido y en ese 'caerse muerto' del músico blusero, se aproxima a la acción de las 'calaveras lastimadas' bebiendo alcohol. 'Cementerio club' marca una negativa de la realidad: 'solo sé que no soy yo a quien duerme' (Spinetta, 1983). En 'Calaveras' en cambio el narrador les dice: "Y aunque estás tan lastimado sabes que no es el final" (La trampa, 1997). En la banda montevideana hay como indica la frase, una pequeña luz de esperanza más allá del bar. Las letras de 'La trampa' expusieron en muchas ocasiones, durante los '90 montevideanos, desesperanzas e incertidumbres tal vez por un futuro que no se puede visualizar con claridad.

En la lírica de Spinetta – como en gran parte de los músicos en dictadura- la emoción liberada en palabras y frases habla sin duda de conflictos. 'Durazno sangrando' como muchas otras letras del rock de ese tiempo, aluden directa o indirectamente a un estado de situación complejo. Tanto Spinetta- para el caso un ejemplo- como bandas y autores ayudan desde sus líricas a entender hacia el final del escrito, como las formas hegemónicas no pudieron evitar en el rock sudamericano la resistencia al poder y los vacíos sonoros elocuentes que conmueven. 'Entre la resistencia y el silencio' replica el subtítulo descartando premeditadamente la posible discusión sobre 'subcultura'. Destacando la labor de los artistas de una época de oponerse a un régimen opresor o tornarse premeditadamente metafóricos y silenciosos con respecto al mismo.

Unas pocas palabras, que finalmente se hicieron necesarias para enunciar tras los dos puntos que suceden al título el posible objeto de cierre del escrito. De un texto que parece deslizarse recorriendo temas, ideas y posibles conectores. Entre generar espacios o buscar intersticios; entre el recuerdo y el posible olvido de lo que se estaba viviendo. En el tiempo de dictaduras sudamericanas durante el 'Plan Cóndor', la música del *rock* tanto habló -más o menos abiertamente- como hizo un significativo mutismo. Lo expresado en las letras de las canciones tiene valor al igual que lo que no se dice en otras ocasiones. Está en el lector-interpretante del artículo la posibilidad de descubrirlo.

REFERENCIAS

- Amarilla, Y. S. (2014). Hablar en tiempos de silencio: El rock nacional durante la dictadura. *QUESTIÖN. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(43), 1-16.
- Aparato Raro. (1985) Calibraciones. [canción] *Aparato Raro*. EMI Odeón Chilena.
- Aparato Raro. (2021). Post Mortem. [canción]. *Post Mortem. Aparato Raro*. Santiago de Chile: Apple Music.
- Blanco, O., y Scaricaciottoli, E. (2015). *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia 1983-2001*. Ediciones Colihué.
- Carvajal, D. (2022). Análisis Progresivo: «El Inca» de Wara, el icónico disco del rock boliviano. <https://nacionprogresiva.wordpress.com>.
- Cedrés Silva, M., y Torrado Uviña, G. (2021). Del Sur a Sansueña: aproximaciones entre La Trampa y Eduardo Darnauchans en el marco de los noventa. *Revista [sic]*, (28), 129–141.
- Cepeda, M. (2017). *De “Avellaneda Blues” a los “Libros Sapienciales”: apuntes sobre la cultura rock y el sur del conurbano bonaerense hacia fines de los 60’s y primeros años de los 70’s*. XVI Jornadas Interescuelas. UNMDP.
- Cerati, G. (1985). Cuando pase el temblor [Canción]. *Nada personal. Soda Stereo*. Buenos Aires: CBS RECORDS.
- Cerati, G., y Daffuncio, J. A. (1986). Persiana americana [Canción]. *Signos. Soda Stereo*. Buenos Aires: CBS RECORDS.
- Corbetta, M. V. (2019). La búsqueda del placer en Virus: algo más que simple hedonismo. *Primeras Jornadas Nacionales del Rock*. Buenos Aires. UBA.
- Cortázar, J. (2000). *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires. Santillana.
- Delgado, L. (2014). La subcultura del rock montevideano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987). *Revista Encuentros Uruguayos*. Volumen IX. Número 1, 11-130.
- Di Cione, L. (2015). Rock y dictadura en la Argentina. Reflexiones sobre una relación contradictoria. *Revista Afuera. Teoría y crítica cultural*, X (15).
- Jofre, J. (2025). Huellas de dictaduras sudamericanas en la lírica del rock: entre la resistencia y el silencio. *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, 11 (21), 36-64.

- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, 18(34), 69-87.
- Gervás, I (2020). *¿Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismo en la posdictadura. Uruguay 1985-1989*. [reseña], 181-183. revistasic.uy.
- Graffiti. (1985). *Graffiti* [compilado] AON, *Los estómagos, Los tontos, los traidores, Neoh 23, Zero* [intérpretes]. Uruguay. ORFEO.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Paidós.
- Iazzetta, M. (2014). Aproximaciones a la cultura argentina durante los años 70. *Revista Perspectivas do Desenvolvimento: um enfoque multidimensional*. Vol. 02 N°02, 181-196.
- La columna de Ragos (2023). Informe del Graffiti/Rock Uruguayo. Volumen I (1985) y Reedición Con Bonus Tracks 2004. [recurso en línea]. <https://solorock-uruguay.com>.
- La trampa. (1997). Calaveras [canción]. *Calaveras*. Uruguay: Ediciones Tacuabe S.R.L.
- Los estómagos (1985). Cambalache [canción] Enrique Discépolo (1934). *Graffiti*. Uruguay: ORFEO.
- Los grillos. (1976). Vibraciones latinoamericanas. [LP] Bolivia: Ediciones Grillos.
- Los prisioneros (1984). Nunca quedas mal con nadie. [Canción]. Jorge González. *La voz de los '80*. Santiago de Chile. Sello Fusión.
- Los prisioneros (1986). Pateando piedras. [Canción]. Jorge González. *Pateando Piedras*. Santiago de Chile: EMI.
- Los traidores (1985). Cae la lluvia sobre Montevideo [canción]. *Graffiti* [compilado] Uruguay: ORFEO.
- Los traidores (1986). Montevideo agoniza. [canción] *Montevideo agoniza*. Montevideo: ORFEO.
- Kohen, D. y Bokser Amado, A. (2017). "Superficies de placer: Los 80, la ciudad y el rock". www.codigoyfrontera.space.
- Meza Alegría, G. (2017) Metáfora vegetal y mística de la materia en el poemario *Guitarra negra: una aproximación a la poesía de Luis Alberto Spinetta*. *REVISTA CHILENA DE LITERATURA*. Número 96, 259-280.

- Moulian, T (2005). Pasados los '80, Jorge González, no se convirtió en un apitutado del Fondart. [entrevista] *Maldito sudaca. Conversaciones con Jorge González*. Emiliano Aguayo [autor]. Santiago de Chile: Ril.
- Moya Canaviri, J.C. (2018). Los grillos- Vibraciones latinoamericanas. Blog *Cabeza de Moog*. <https://cabezademoog.blogspot.com/2018/02/los-grillos-vibraciones.html>
- Otero, A. (1988). Estamos mal [canción] *Neoh 23*. Montevideo: ORFEO.
- Villegas Jáuregui, R. (2000). Sal. [canción] *El pesanervios*. Buenos Aires: Grillo 4:20.
- Virus. (1981). Wadu-Wadu [canción]. *Virus*. Buenos Aires: CBS Columbia.
- Virus. (1987). Superficies de Placer [canción]. Federico Moura. *Superficies de placer*. Río de Janeiro. RCA Ariola.
- Páez, F. (1985). Yo vengo a ofrecer mi corazón [Canción]. Fito Páez. *Giros*. Argentina. EMI-ODEON.
- Palumbo Olzanski, L.M. (2009). Operación Cóndor. Antecedentes teóricos y consideraciones estratégicas. *ESTUDIOS. Relaciones Internacionales. N° 36*, 171-187.
- Pérez, D. (2020). *¿Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismo en la posdictadura. Uruguay 1985-1989*. Montevideo. ALTER.
- Pujol, S. (2019). Las luces que saltan a lo lejos. Rock y politización cultural en 1973. *Primeras Jornadas Nacionales del Rock*. Buenos Aires. UBA.
- Revista La bicicleta. (1984). No sé si ustedes, pero nosotros necesitamos bandera. *Octubre. N° 54*. Santiago de Chile: Editora Granizo Ltda.
- Sánchez Trolliet, A. (2018, junio). En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires. *Estudios del hábitat*, 16(1), p.1-16.
- Sandro (1960). Comiendo rosquitas calientes en Puente Alsina [canción]. *Los caniches de Oklahoma*. [intérpretes]. Tema sin editar.
- Solari, C. A. (1988). Todo un palo [Canción]. En *Un baión para el ojo idiota. Patricio Rey y los Redonditos de Ricota*. Del Cielito.

- Sosa, A. (2020, 30 de abril). Jóvenes, autoritarismo y “movida rock” en la transición uruguaya (1980-1989). *PACHA. Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global*. Vol. 1. Nº 1. Quito. Ecuador, 76-87.
- Sosa, F. (2000). Platón, el Arte y la Locura. *A Parte Rey* 12. Revista de Filosofía, 1-15.
- Spinetta, L. A. (1969). Muchacha ojos de papel [canción]. *Almendra*. Buenos Aires: RCA.
- Spinetta, L. A. (1973a). Cementerio club [canción]. *Artaud*. Buenos Aires: Talent/Microfon.
- Spinetta, L. A. (1973b). Rock: música dura. La suicidada por la sociedad. *Gaicho Malo*.
<https://gauchomalo.com.ar/manifiesto-spinetta/>
- Spinetta, L. A. (1973c). Sed verdadera [canción]. *Luis Alberto Spinetta*. Buenos Aires: Talent/Microfon.
- Spinetta, L. A. (1975). Durazno sangrando [canción]. *Invisible*. Buenos Aires: CBS
- Spinetta, L. A. (1983). Maribel se durmió. [canción]. *Bajo Belgrano. Spinetta/Jade*. Buenos Aires: Raton.Finca/Interdisc.
- Spinetta, L.A. (2024). *Guitarra negra*. [poemario] Buenos Aires: la marca editora.
- Subiela, E. (Director). (1987). *Hombre mirando al sudeste* [Film]. Films Cinequanon SRI.
- Suárez, D. (2007). *Wadu Wadu* del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino. *La Trama de la Comunicación*, 12, 321–342.
- Tanguito. (1967). La balsa [canción]. *Los gatos*[intérpretes]. Buenos Aires: RCA Víctor.
- Vicuña, M. (2021). Arte chileno en los 80: el apagón cultural que no fue. Santiago de Chile: CIPER.
<https://www.ciperchile.cl>.
- Vila, P. (1985). *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*. Centro Editor de América Latina.
- Villafañe, C. (2017). Viaje y Naufragio: Estudio sociodiscursivo de la canción “El anillo del capitán Beto” de Luis Alberto Spinetta. XXXI Congreso ALAS. Montevideo. Asociación Latinoamericana de Sociología.

- Vergara, C. (2021). Aparato raro sigue buscando al paraíso soñado. Chile: La tercera.
<https://www.latercera.com/culto/2021/06/25/aparato-raro-sigue-buscando-el-paraiso-sonado/>
- Wara. (1973). Yo soy el inca. [canción] *El inca Música Progresiva Boliviana*. Wara. Bolivia: Discos Heriba.
- Wara. (1973). Kenko. [canción] *El inca Música Progresiva Boliviana*. Wara. Bolivia: Discos Heriba.