



ROCK E DITADURA: O ALEGRIA COMO ESTRATÉGIA

ROCK AND DICTATORSHIP: JOY AS STRATEGY

Daniela Lucena¹

Gisela Laboureau²

RESUMO: Este artículo presenta un avance de investigación que expone un primer acercamiento a nuestro tema de estudio, orientado hacia la reconstrucción y el análisis de una serie de acciones artísticas y culturales que tuvieron lugar en la Argentina desde finales de los años 70 y la década del 80, y que hemos incluido dentro de lo que el artista plástico y sociólogo argentino Roberto Jacoby definió como “estrategia de la alegría”. Durante los años de la última dictadura militar, esa estrategia se desplegó fundamentalmente a partir del grupo de rock/pop Virus, liderado por Federico Moura y en el cual Jacoby tuvo una participación central (como letrista, escenógrafo y vestuarista de los shows). Durante la transición democrática y hasta 1989 la “estrategia de alegría” continuó a partir de una serie fiestas barriales, *performances*, recitales y muestras que configuraron una corrosiva y desenfadada “movida *under*” que renovó y vitalizó la escena artística porteña. En este trabajo presentamos una revisión crítica de las investigaciones que se ocuparon del rock en Argentina, haciendo foco en el grupo de rock/pop Virus y el campo del rock nacional durante la última dictadura y los primeros años de la transición democrática.

PALAVRAS-CHAVE: rock nacional, dictadura militar, cuerpo, resistencia.

ABSTRACT: This article presents a research development that exposes a first approach to our subject, oriented towards the reconstruction and analysis of a series of artistic and cultural activities that took place in Argentina since the late 70's and 80's, and we've included in what the artist and sociologist Roberto Jacoby defined as “strategy of joy”. During the years of the last military dictatorship, that strategy was deployed primarily from the rock / pop group Virus, led by Federico Moura and in which Jacoby had a central role (as song writer, set designer and costume designer of the shows). During the democratic transition until 1989's the "strategy of joy " continued from a series of neighborhood festivals, performances, recitals and exhibitions that formed a corrosive and carefree "under moved" which modernized and vitalized the art scene in Buenos Aires. Here we present a critical review of research that dealt with rock in Argentina, focusing on the rock / pop

¹ Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del IIGG (UBA) y becaria posdoctoral del CONICET. daniela.lucena@gmail.com

² Socióloga de la Universidad de Buenos Aires. Docente de FADU (UBA) e investigadora del IIGG (UBA). anagiselalab@gmail.com



group Virus and the national rock field during the last dictatorship and the early years of democratic transition.

KEYWORDS: National rock, militar dictatorship, body, resistance.

1. Roberto Jacoby y la estrategia de la alegría

En un artículo escrito para la revista “Zona Erógena” (2000) el artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby³ contrapone a la estrategia de disciplinamiento y aniquilamiento llevada a cabo por el último gobierno militar en nuestro país dos estrategias que, por el contrario, buscaron recuperar y potenciar las posibilidades del cuerpo. Por un lado, las acciones emprendidas por las Madres de Plaza de Mayo quienes se propusieron, a partir de sus iniciativas, visibilizar los cuerpos ausentes de los torturados y desaparecidos por la feroz maquinaria de exterminio puesta en marcha por el terrorismo de estado. Por otro, Jacoby se refiere a una estrategia “nunca mencionada” y que él denomina “estrategia de la alegría”, que “puede describirse de manera muy simple como el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa”. Según explica el artista, la estrategia de la alegría surgió durante la última dictadura, en el ámbito del rock, y consistió en “desencadenar los cuerpos aterrorizados” de los jóvenes para que dejen de ser cuerpos paralizados y se conviertan en cuerpos activos, capaces de ejercer “movimientos conducidos por el deseo o el juego, formas íntimas pero no por eso menos significativas de la libertad”.

³ Roberto Jacoby nació en Buenos Aires en 1944. Es artista plástico y sociólogo. En los años 60 propuso la desmaterialización de la obra de arte y formó parte de varias acciones artístico-políticas colectivas como *Tucumán Arde* y *Mensaje en el Di Tella*, entre otras. Durante los años 70 se dedicó a la investigación social en el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Escribió más de 40 canciones para el grupo Virus y organizó varios espectáculos y *performances*-fiesta durante la década del 80. Desde hace más de diez años trabaja en el desarrollo de redes multimedia de artistas y no artistas a través del *Proyecto Bola de Nieve*, el laboratorio de arte y tecnología *Chacra99*, el *Proyecto Venus* (que obtuvo la beca Guggenheim) y la revista *ramona*. Es autor de la novela *Moncada* (escrita en colaboración con Jorge Di Paola) y realizador de las instalaciones *No soy un Clown* (Belleza y Felicidad, 2001), *Darkroom* (Malba, 2005), la muestra *1968: el culo te abrocho* (Appetite, 2008) y la obra-intervención “*El alma nunca piensa sin imagen*” (Bienal de San Pablo, 2010), entre otras.



En 1979 Jacoby comenzó a trabajar con el músico Federico Moura, retocando y escribiendo junto a él letras para el grupo de pop/rock Virus que Moura lideraba. Jacoby había sido, durante los años 60, creador y realizador de las innovadoras experiencias del “arte de los medios masivos” y un protagonista central de la acción estético política colectiva “Tucumán Arde” que tuvo lugar a finales de esa década y coronó el proceso de radicalización política de la vanguardia artística argentina. En los años 70, el artista estudió sociología en la UBA y se dedicó a la docencia y a la investigación en el CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales). A comienzos de los 80, el encuentro con Moura lo llevó a participar activamente del grupo Virus, para el cual Jacoby escribió más de 40 canciones y se ocupó del vestuario, la puesta en escena y la escenografía de varios recitales del grupo. La participación de Jacoby en Virus se inscribió dentro de esa “estrategia de la alegría” puesta en marcha frente al terror que paralizaba a la sociedad durante los años de la dictadura. Recordando su participación en Virus, el artista afirma:

Era un momento horrendo, era el peor momento de la historia argentina, pensá que a Federico le habían secuestrado a su hermano Jorge, que todos ellos habían estado secuestrados, el hermano desapareció, la cuñada desapareció y después reapareció, la sobrina... Bueno, toda una catástrofe espantosa, (...) la mayor parte del grupo había estado secuestrada por las Fuerzas Armadas y ellos sin embargo hacían una música muy alegre, no hacían ninguna tragedia de todo esto sino que trataban al revés de buscar una cosa para arriba ¿cómo generar un estado distinto de la depresión que era el momento? y bueno, creo que ahí hubo una química muy buena en eso porque a mí me pasaba lo mismo, en mi vida yo también estaba rodeado de gente con grandes problemas, con cosas terribles. Poder producir y generar algo en un momento tan difícil para mí fue una felicidad completa, no sé, imaginate en medio de la dictadura militar ir a un recital en un sótano donde había un grupo que se disfrazaba, que se vestían con ropa increíble y bailaban, cantaban, y era toda una alegría que duraba dos horas. Esas dos horas eran un oasis, una isla de bienestar... Y bueno, sentir que estaban cantando cosas mías ya era una locura, era una cosa completamente fabulosa” (Jacoby, 2005, p. 43).

Así, la estrategia de la alegría constituyó una respuesta política que apostó a la preservación del estado de ánimo a través de la generación de momentos festivos y espacios de sociabilidad y encuentro con los otros. ¿Qué significado tendría para aquellos atemorizados cuerpos disfrutar, aunque más no sea en un recital, dejando que el cuerpo se exprese a través del baile? ¿Qué efectos pueden producirse a partir del compartir un acto de sociabilidad y comunicación que recupera al cuerpo como “superficie del placer”, por fuera de la dicotomía víctima-victimario? ¿Qué potencialidades pudieron estar adormecidas en las



disciplinas del terror, qué complicidad pudo haberse construido a partir del miedo? ¿Pueden las prácticas dentro del rock dar cuenta del ejercicio del miedo como una relación de poder donde quienes participaron establecen sin saberlo una complicidad con un sistema que pretendía la parálisis y la incomunicación? ¿Constituyó el rock nacional un espacio de resistencia frente a las políticas disciplinadoras llevadas a cabo por la dictadura militar? Nos interesa abordar estas preguntas a partir de los aportes teóricos de Michel Foucault, que nos permiten pensar al cuerpo como blanco y efecto del poder y la resistencia como una forma de rechazo al ejercicio de poder (1992); los de Gilles Deleuze (1975), quien retomando a Spinoza recupera la dimensión afectiva del poder y plantea la potencialidad del cuerpo y su capacidad transformadora de la realidad (a través de modificaciones, puntos de fuga y rupturas) y los de Pierre Bourdieu (1995), en tanto nos posibilita abordar el campo cultural como un espacio jerarquizado de lucha donde los actores despliegan diversas estrategias orientadas por *habitus* particulares.

2. Rock nacional y dictadura: un estado de la cuestión

El relevamiento de los estudios existentes sobre el tema que nos proponemos abordar nos ha confrontado con la inexistencia de investigaciones que trabajen estas cuestiones. En cuanto a las investigaciones que se refieren al rock nacional, podemos mencionar por un lado, los trabajos periodísticos de Marcelo Fernández Bitar (1987) y Sergio Pujol (2005) y, por otro, las investigaciones de Pablo Alabarces (1992) y Pablo Vila (1985).

Bitar presenta una historia del rock nacional desde sus orígenes en 1964 hasta 1992, a través de una prolija reconstrucción cronológica de hechos, agrupaciones y recitales que incluye a su vez datos biográficos y anecdóticos de los músicos y cantantes. El libro, si bien carece de un análisis crítico sobre el campo del rock argentino, resulta una valiosa fuente de consulta por su rigurosidad y riqueza en relación a los datos que presenta.



Alabarces, en cambio, se pregunta qué papel jugó el rock -contemplando la diversidad y la heterogeneidad que la denominación “rock nacional” reúne- en la construcción de identidades e imaginarios de las culturas juveniles en la Argentina. El autor sostiene que el rock aparece como un articulador de las identidades juveniles -no sólo en la Argentina sino en el mundo- que reemplazó, a partir de fines de los años 60, a otras formas de interpelación hacia los jóvenes, tales como partidos políticos y sindicatos.

Por otra parte, Alabarces señala que en la misma lógica de la conformación del campo existió una distinción entre aquellos que formaban parte del movimiento del rock nacional, que se expresó en la oposición entre lo comercial vs. lo no comercial. Este dilema atravesó todo el campo del rock porque a pesar de ese rechazo a lo comercial, todos buscaban grabar sus discos y lograr una mayor difusión. La imposibilidad de constituirse por fuera del mercado situó esa contradicción como un rasgo distintivo hacia el interior del movimiento.

En cuanto a los años del último gobierno militar Alabarces plantea que la leyenda del rock nacional se constituyó a partir de la idea de un colectivo homogenizado que resultó eficaz para construirla como tal, y que la dictadura funcionó como un coagulante de dicha mistificación. En este sentido, el autor prefiere hablar de “homogeneización imaginaria”. La dictadura logró establecer una cadena de equivalencias de aquello que al interior estaba fragmentado de una manera conflictiva y que se mantenía unido gracias a ella. Es el afuera el que constituyó al rock como un colectivo enfrentado y en permanente resistencia; una vez llegada la democracia las reglas del juego cambiaron y las fracciones dejaron de formar parte de ese todo que se pretendía imaginariamente homogéneo. Al respecto, es elocuente la afirmación de Vázquez Montalbán: “contra Videla estábamos mejor”, una aseveración que da cuenta hasta que punto el exterior conformaba esa homogeneización imaginaria.

El *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*, recital organizado por el gobierno dictatorial en el contexto de la guerra de Malvinas aparece como un punto que cerró esa “homogeneización imaginaria”. La prohibición de la música en inglés por parte de la dictadura le dio mayor difusión a la música nacional y en gran medida al rock. En el festival, que tuvo una asistencia masiva, la juventud apareció con contundencia en un acto que demandaba paz y



solidaridad con otros jóvenes y ese trágico destino al cual los gobernantes los habían lanzado.

Con respecto al grupo Virus, nos interesa señalar que Alabarces no lo incluye en su trabajo, omisión que se justifica a partir de una aclaración que el autor realiza: no pretende hacer una revisión minuciosa de la multidimensionalidad de formaciones que el rock nacional ha generado en el curso de los últimos treinta años, no realiza ni una antología ni una historia del rock. A su vez, Alabarces omite mencionar que tanto Virus como Los Violadores y la familia Vitale fueron los únicos músicos que se negaron a participar del *Festival*.

Pablo Vila, por su parte, se propone dar cuenta del rock nacional como un movimiento social de gran importancia para la juventud durante los años de la dictadura, en tanto articulador de identidades colectivas y prácticas de resistencia a la cultura oficial. El autor realiza una periodización de la historia del movimiento de rock nacional que transcurre entre 1976 y 1984, con subperíodos que se articulan en un lapso de dos años a partir de diversos ejes temáticos:

- “El terror y la construcción del “Nosotros” (1976-1977): El proceso militar tuvo como uno de sus objetivos la desarticulación del tejido social a través de la violencia y del miedo. La fragilización de los vínculos sociales que propicia la fragmentación a través del miedo al otro, generó una cultura del miedo que situó en los jóvenes la peligrosidad del sospechoso. El rock nacional se afianzó como un espacio constituyente de la voz de un “nosotros” a medida que fueron desapareciendo otros espacios referenciales tales como sindicatos, organizaciones estudiantiles, etc. Los jóvenes transfirieron hacia el rock una representatividad que estaba siendo devorada violentamente en otras organizaciones juveniles. La necesidad de reunirse se vio reflejada en el auge de los recitales que se llevaron a cabo en el período 76/77. En momentos de cierre del espacio político encontrarse con otros con los cuales poder construir una voz representativa del “nosotros” fue fundamental para los jóvenes. El rock fue construyendo así un espacio caracterizado por la confrontación entre “adentro-afuera”, como dos vivencias que se contraponen: la libertad adentro (en el recital) y la violencia en el afuera.



- “Afianzamiento del régimen y crisis del rock” (1978-1979): La dictadura que realizó la ecuación rock equivalente a subversión buscó desarticular ese espacio donde los jóvenes intentaron constituirse colectivamente y fueron los recitales el espacio a sabotear. El gobierno militar buscaba hacer desaparecer ese espacio y el rock en este período parece replegarse en sí mismo con la sensación de muerte que ello concita, quedando la revista *Expreso Imaginario* como un representativo espacio de comunicación del movimiento.

- “Crisis del Proceso y resurgimiento del rock” (1980-1981): En un intento por demostrar que el movimiento seguía vivo a pesar de los intentos de la dictadura por hacerlo desaparecer, renació la lógica del “afuera” y “adentro” que se traduce en “ellos” y “nosotros” y en la masividad que adquiere el movimiento que fue reprimido. Vila sostiene que el público le asigna a los grupos de rock el papel de “portavoces” de aquello que esos jóvenes querían expresar y no podían: el público le exige a los músicos que hablen, el contenido contestatario de sus letras es parte de dicha dinámica. Para Vila el rock cumplió un papel contestatario como movimiento para la juventud.

- “Guerra de Malvinas y difusión masiva del rock” (1982-1983): En respuesta a la invitación por parte de las autoridades militares para organizar un recital en el contexto de la guerra de Malvinas se organizó el ya citado *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*. Prohibir las canciones en inglés en la radio y en la televisión permitió una difusión del rock nacional que hasta el momento estaba obturada, dándole una mayor expansión a partir de los medios audiovisuales y acelerando un proceso que ya tenía características masificadas. Cabe destacar que tampoco en el trabajo de Vila se hace mención a la negativa del grupo Virus en relación a este evento musical.

- “El rock en democracia” (1984): El lugar ocupado por el rock a partir de la apertura democrática es un desafío para el propio movimiento que ha constituido su dinámica interna a partir del afuera. Cambiar la temática de las letras fue un punto crucial en el nuevo contexto político, con el objetivo de focalizarse en el futuro. Las palabras de Charly García en la revista *Pelo* (1983) hacen alusión a este desafío: “Creo que existe demasiado drama en el rock...Pienso que hay que devolver al rock la cuota de esparcimiento que antes tenía.



Sería bueno que el rock incitara a algo, a bailar, a cantar y no sólo a compadecerse de los pobres que sufren en este país”. El autor concluye que el movimiento de rock nacional fue sumamente importante para la socialización de los sectores jóvenes que encontraban cerrados los demás canales de comunicación y encuentro durante la última dictadura. Dicho movimiento les permitió constituirse como un colectivo con lazos de solidaridad y de pertenencia frente a un afuera hostil, violento y represivo. A pesar de su contenido contestatario no se instauró como un movimiento político pero fue un terreno que propició tanto la resistencia y el refugio como la participación, frente a una sociedad que se oponía en su autoritarismo.

Mientras que Vila entiende al *Festival* por Malvinas como un signo de la resistencia contracultural que los jóvenes manifestaban a través del rock, Sergio Pujol enfatiza las tensiones y contradicciones de los artistas al momento de definir posiciones y posibles acciones frente a la Guerra de Malvinas. Los músicos y productores que convocaron al Festival no escaparon a la ambigüedad de sentirse parte de un acto que implicaba la colaboración con la dictadura; el mismo gobierno militar que los había reprimido y censurado en más de una ocasión era entonces el que los promocionaba y difundía en los medios masivos oficiales.

Pujol sostiene que ese conflicto vivido por los artistas se manifestó tanto en la negativa a participar de la familia Vitale y grupos como Virus y Los Violadores -bandas que incluso compusieron dos canciones que se refieren a este episodio: “El Banquete” (Virus, *Recrudece*, 1982) y “Comunicado N° 166” (Los Violadores, *¿Y ahora qué pasa, eh?*, 1985)- como en la poca convicción sobre su propia participación que los músicos asistentes tuvieron.

3. Virus

Específicamente en relación al grupo Virus, destacamos el trabajo de Daniel Riera y Fernando Sanchez (1995), que reconstruye la historia del grupo desde su surgimiento y hasta su disolución a comienzos de los años 90, luego de la muerte de Federico Moura. El libro presenta una serie de entrevistas a los músicos y participantes, productores y amigos



del grupo, así como también reportajes de reconocidos periodistas, que son de un gran valor testimonial para reconstruir diversos hechos y situaciones que ocurrieron durante ese período. Riera y Sanchez nos muestran que Virus fue un grupo “adelantado” en cuanto a su estética y estilo musical, caracterizado por aparentes “contradicciones” y “anacronías” que fueron justamente las que le permitieron ser un grupo moderno situado más allá de los parámetros que imponían las modas de aquellos años. Los autores también rescatan la participación de Roberto Jacoby en Virus: la voz del artista es la que lleva el relato sobre las experiencias del grupo en varias zonas del libro.

En cuanto a los testimonios recogidos en el libro de Riera y Sánchez, resultan especialmente significativas para nuestro tema de estudio las palabras de Julio Moura y Jacoby en relación con el *Festival* por Malvinas. Julio Moura se refiere a la decisión de no participar en el *Festival* haciendo hincapié en lo desagradable que les resultó la propuesta en medio de una guerra que ellos creían sin sentido y de la prohibición de escuchar música en inglés en la radio y la televisión:

No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de Los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un fraude. (...) Mandar a los chicos allá y subirte al escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza. Era todo muy confuso; uno también pensaba que a lo mejor los chicos podían zafar y sacarlos a la mierda a los ingleses, y tampoco éramos tan concientes como ahora de lo que pasaba. Lo mejor que pudo pasar es que se terminara la guerra. Pero entiendo que a más de uno le vino bien aquel festival porque no tocaba ni en la cocina de su casa, y cuando les ofrecieron tocar se transformaron en los “héroes de Malvinas” (Riera y Sánchez, 1995, p.84).

Roberto Jacoby también se refiere a la no participación en el *Festival* y explica que la canción “El Banquete” hace alusión al momento en que se llamó a la población a apoyar la Guerra de Malvinas:

Virus fue el único grupo que no participó... La historia después se inventa, todo ese surgimiento incontrolable de la juventud; lo que pasaba de verdad era que la juventud estaba apaleada y las cosas que se hacían era subterráneas. Tuvieron que prohibir la música en inglés y tuvieron que venir los militares a organizar a la gente... En ese sentido Virus era muy estricto, algo curioso porque supuestamente era un grupo frívolo, pero fue el único que tuvo una posición clara, con la que se puede o no estar de acuerdo. En ese momento estaba clarísimo. Muchos roqueros sí fueron al festival... justamente por eso estaba tan claro (Riera y Sánchez, 1995, p. 85).



Jacoby menciona aquí las críticas que Virus recibía por parte de los periodistas, pero también por parte de la izquierda y otros grupos y músicos que hacían “rock comprometido”, Virus era caracterizado como un grupo frívolo, superficial en sus letras, hedonista en su estética y poco comprometido con la realidad política que atravesaba el país. Sobre esas críticas Federico Moura dijo: “Hay mucha gente que cree que atender el cuerpo es una cosa estúpida, que bailar es perder el tiempo. Yo creo que atender el cuerpo es igual que atender la mente: es tan elevado lo uno como lo otro” (s/d).

En los años 70 el rock nacional se caracterizaba por la intención de “ABRIR CABEZAS, no liberar cuerpos” y exigía “una audición cerebral antes que corporal” (Alabarces, 1992: 53). Los shows y recitales se hacían en teatros, espacios adecuados para un rock que exigía concentración y censuraba el baile y el movimiento. Fue recién en los años 80 cuando se reintrodujo el baile en la escena del rock y Virus jugó un papel central en ese y otros cambios y rupturas cuyos efectos perduran hasta nuestros días, y no solo en relación al mundo del rock.

4. Algunas preguntas e hipótesis

A la luz de los trabajos antes mencionados y de los intereses que guían nuestra investigación hemos podido formular algunas hipótesis y preguntas, que a continuación detallamos:

- Las críticas a Virus como un grupo superficial y hedonista solo pueden comprenderse teniendo en cuenta la existencia de un campo que, constituido como un todo homogéneo a partir de un afuera represivo y violento, se encuentra dominado por una (auto)censura que prioriza lo intelectual/mental sobre el cuerpo y los sentidos.
- Por otra parte, creemos que es posible explicar esa mirada de desprecio hacia todo lo que pudiera ser “divertido” a partir de la dicotomía comercial/frívolo -no comercial/comprometido que, aunque más no sea discursivamente, atraviesa a todo



el campo del rock nacional de la época: proponer, como en el caso de Virus, algo diferente al sufrimiento implicaba no solo el lugar de la banalidad sino el “transar” o venderse al sistema.

En este sentido, nos preguntamos hasta qué punto los músicos, investigadores y periodistas del rock nacional quedaron subsumidos en esa disputa interna del campo y no pudieron ver, en estas prácticas que pueden enmarcarse dentro de la estrategia de la alegría, toda la potencialidad revulsiva que las mismas tuvieron. Asimismo, nos interesa pensar cómo quedaron situadas esas acciones frente al dilema de la construcción del reconocimiento y del enemigo interno hacia el interior del campo.

- En cuanto a las prácticas vestimentarias del grupo nos interesa abordar la estética de Virus, entendiendo que el vestido representa un acto de comunicación y distinción. El vestido y el cuerpo se inscriben dentro de prácticas corporales contextualizadas, adquiriendo identidad e interactuando entre las fronteras del yo y el mundo social. El vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos; la ropa en la vida cotidiana es el resultado de las presiones sociales y la imagen del cuerpo vestido es un símbolo del contexto en el cual se encuentra. Nos interesa pensar, por lo tanto, las tensiones entre la estética dominante del campo del rock y las prácticas disruptivas y modernizantes que introduce Virus. Consideramos que dichas prácticas son un componente central en la “estrategia de la alegría”: experiencias corporales y vestimentarias que pueden ayudarnos a comprender la ruptura de Virus dentro del campo del rock y al cuerpo como un espacio activo y perceptivo de dichas experiencias.
- La resistencia de Virus y su estrategia de la alegría debe analizarse a partir de las huellas y los efectos que esta resistencia genera: huellas que no se encuentran en relación con el gobierno dictatorial sino que se hallan, paradójicamente, en relación con los actores del propio campo del rock nacional.

La participación de la gran mayoría de los grupos y músicos del rock nacional en el Festival nos remite a la pregunta por la resistencia: ¿qué entienden por contestatario los músicos, la



crítica y el público? ¿Cómo reacciona el público frente a quiénes se corren del lugar de lo “comprometido” y “contestatario”? ¿Qué significado tiene que aquel grupo que el mismo rock tipificaba como superficial, se niegue a participar del Festival? Participar de ese evento significaba para los jóvenes del rock un acto de resistencia, aún cuando dicho evento estuviese propuesto por las autoridades militares. Nos interesa ahondar en estas contradicciones, para poder repensar los binarismos amigo/enemigo, comprometido/frívolo, víctima/victimario que atraviesan y constituyen el campo del rock nacional durante aquellos años y que muy probablemente obturan, hasta el día de hoy, la posibilidad de reparar en otras prácticas que fueron desdeñadas y que se sitúan por fuera de los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARCES, Pablo. **Entre gatos y violadores**. Buenos Aires: Colihue, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Barcelona: Anagrama, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- **Spinoza y el problema de la expresión**. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.
- FERNANDEZ BITAR, Marcelo. **Historia del rock en Argentina**. Buenos Aires: Distal, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Madrid: La Piqueta, 1992.
- JACOBY, Roberto. “La alegría como estrategia”, en revista **Zona Erógena** N° 43. Buenos Aires, 2000.
- MOURA, Federico (s/d), en <http://virusonline.weebly.com/federico-moura.html> (16-11-2010).
- PUJOL, Sergio. **Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)**. Buenos Aires: Emece, 2005.



RIERA, Daniel y SANCHEZ, Fernando. **Virus. Una generación.** Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

VILA, Pablo. "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil", en JELIN, Elizabeth (comp.) **Los nuevos movimientos sociales/1**, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

BATKIS, Laura. "De Virus a Venus, retrato de un artista integral", en revista **La Mano**. Buenos Aires, abril de 2005.