

El Gran Hermano burlado: la neolengua oficial y la neolengua contracultural durante la Dictadura Militar (1976-1983) en Argentina

Mocking Big Brother: Official Newspeak and Countercultural Newspeak During Argentina's Military Dictatorship (1976-1983)

244

Mara Favoretto*
University of Melbourne - UM

Timothy Wilson*
Blackburn College - BC

RESUMEN: La dictadura militar argentina (1976-83) intentó manipular el lenguaje con el fin de moldear la mentalidad de la ciudadanía. Valiéndose de una maquinaria censora que parece tomada de la novela *1984*, el régimen creó un idioma equivalente a la neolengua orwelliana. Ante esta ofensiva verbal, los músicos de rock desarrollaron su propia neolengua, un sistema

* Doutora em Letras pela Universidade de Melbourne - UM.

* Doutor em Letras pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign - UI.

de significados de crítica cifrada y oblicua al régimen militar. Esta estrategia no sólo les facilitó el repentino auge y éxito del género musical, sino que les permitió subvertir el sistema censor, recibiendo la invitación amistosa del régimen a trabajar en cooperación.

PALABRAS-CLAVE: Argentina. Dictadura. Rock. Censura. 1984.

ABSTRACT: Argentina's last military dictatorship (1976-83) attempted a manipulation of language in order to mold the minds of its citizens. Availing itself of a censorship mechanism that seems taken straight from the novel *1984*, the regime created a language equivalent to Orwellian Newspeak. Faced with this verbal offensive, rock musicians developed their own language, a system of metaphorically encoded criticism of the military government. This allowed musicians to give the appearance of working with the regime while actually subverting its censorship, a strategy that took the genre to the heights of popular success.

KEYWORDS: Argentina. Dictatorship. Rock. Censorship. 1984.

When the language itself has been tainted, what
must we do in order to speak?

Marguerite Feitlowitz

Cantar una canción de paz en tiempos de guerra es
un acto de subversión.

Un oficial desconocido
del régimen militar argentino

Te vaciaremos y te rellenaremos de nosotros.

George Orwell, *1984*

La imaginación pública, nos dice Josefina Ludmer, es un universo ambivalente sin afueras; el trabajo colectivo de fabricación de realidad podría ser al mismo tiempo su instrumento crítico (LUDMER, 2010, p. 13). La fábrica de la realidad es sin duda resultado de todos: todos los actores sociales contribuimos de un modo u otro a esa construcción, la cual Ludmer llama “realidadficción” (LUDMER, 2010, p. 12), ya que los límites entre ficción y realidad se desdibujan.

Esta compleja relación entre la ficción y la realidad en la historia de la Argentina tiene un momento clave donde se observa con claridad la teoría de Ludmer en la que la misma construcción se convierte en su propia crítica. Nos referimos a la última dictadura militar (1976-1983) donde el lenguaje jugó un papel principal. Partiendo desde su uso oficial como herramienta de control, inspiró, como efecto boomerang, la invención de un nuevo lenguaje que funcionó como instrumento crítico de la resistencia.

Por su medida manipulación del lenguaje, la retórica empleada por la junta militar presenta paralelos sorprendentes con la *neolengua* de la novela *1984* de George Orwell. Este texto de Orwell fue publicado originalmente en 1949, ganando popularidad más de dos décadas antes del golpe de estado argentino. Cabe cuestionarnos en este punto, ¿puede una *crítica* de la realidad (=1984) *inspirar* otra realidad parecida (=la dictadura militar)?

En este trabajo se explora el paralelo entre el texto de *ficción* de Orwell y la *realidad* de la manipulación del lenguaje del discurso militar argentino, contrastándolo con su crítica y resistencia en la *realidadficción* de los textos de las letras del rock argentino de la época, a fin de observar cómo se contruyó la imaginación social colectiva y se creó un nuevo lenguaje contracultural bajo condiciones de censura. Podríamos decir que la ficción de Orwell (1984) que criticaba al régimen de la Unión Soviética parecería haber sido un modelo para la invención de nuevos lenguajes en el caso argentino. Los militares se destacaron, entre otras cosas, por su manipulación del lenguaje y una retórica mesiánica, sin embargo, tal práctica provocó efectos inesperados en los artistas. Como efecto boomerang, la realidadficción de los músicos de rock argentinos (las letras de sus canciones) criticaron la dictadura militar argentina también a través de la invención de un lenguaje, o un contra-lenguaje, burlando la censura y contraatacando al régimen opresor con la misma arma: las palabras.

Una mimesis de la neolengua orwelliana

En 1984, el protagonista Winston es censor para el gobierno represivo. Su trabajo consiste en quitar palabras del diccionario, ya que parte del plan del régimen es reducir lo decible, para reducir lo pensable, y así controlar a la población. Se trata de un gobierno que pretende manipular la opinión pública a tal extremo que los ciudadanos no podrán percibir algo que no sea previamente permitido por las autoridades. Cuando Winston peca de *criminal*—tiene pensamientos subversivos—debe rehabilitarse en el *Ministerio del Amor*, que en el lenguaje tergiversado del gobierno es como se denomina al centro de tortura. Dice el torturador O'Brien:

- Pero te aseguro, Winston... Sólo la mente del Partido, que es colectiva e inmortal, puede captar la realidad... Es imposible ver la realidad sino a través de los ojos del Partido...
- ¿Cómo puedo evitar ver lo que tengo ante los ojos si no los cierro? Dos y dos son cuatro.
- Algunas veces sí, Winston; pero otras veces son cinco. Y otras, tres. Y en ocasiones son cuatro, cinco y tres a la vez. Tienes que esforzarte más. No es fácil recobrar la razón¹.

Ser “razonable” para la autoridad de 1984 es usar la lógica del gobierno; cualquier otra ideología constituye el subversivo *criminal*.

La última dictadura que sufrió la Argentina (1976-83) trazó un paralelo increíblemente fiel a la ficción de Orwell. Si bien el gobierno argentino era de extrema derecha y el que critica Orwell es de extrema izquierda, ambos son regímenes dictatoriales y utilizan métodos similares para el control de la población: censura, represión, propaganda por medios audiovisuales y manipulación del lenguaje. En efecto, las acciones del régimen militar

¹ Si bien existen varias traducciones del texto original de Orwell, se utiliza la de Rafael Vázquez Zamora, que es la que circulaba en Argentina durante la época en cuestión. Las citas provienen de la versión electrónica de la traducción, por lo cual carecen de paginación.

argentino guardaron una relación muy cercana a la ficción distópica de Orwell. La ficción y la realidad se entremezclaron de tal manera que parecía que el texto de Orwell servía de mapa de ruta para el régimen argentino. La realidadficción jugaba con el lenguaje, aunque como se verá, el lenguaje termina jugando con la realidadficción.

En Argentina, la censura y la represión no comenzaron en 1976, ya que hacía años que el país venía soportando una serie de dictaduras y períodos caóticos, pero esta nueva arremetida encerraba mucho más que simplemente otra ronda de represión y restricciones². Esto quedaba en evidencia cuando en 1975 el General Videla declaró “Si es preciso, en la Argentina deberán morir todas las personas que sean necesarias para lograr la paz del país” (H.I.J.O.S., 2006). Sin duda, la cita ilustra las intenciones de este período de gobierno militar, que dejó un saldo de horror en la memoria de un país que ya lleva varias décadas re-visitando los hechos e intentando resolver el debate ideológico que aún continúa (FAVORETTO, 2010, p. 11). El “saldo de horror en la memoria” no fue solamente consecuencia de la violencia física que se vivió en esa época. El uso particular del lenguaje fue una de las armas principales de la maquinaria del régimen que se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional”. Este “proceso” era, en efecto, una maquinaria de redefinir el pensamiento a través de la manipulación del lenguaje. La Junta intentó lograr una reducción orwelliana sobre las palabras y la expresión: en una grotesca mimesis de la *neolengua* de 1984, quiso obtener el control de la imaginación pública de los argentinos a través de la limitación del léxico que pudieran tener a su disposición.

Con el fin de lograr su proyecto de apropiación del lenguaje, la junta no sólo instaló la censura reforzada por el miedo, sino que esperaba crear un lenguaje

² Para un estudio detallado del operar de la censura durante este período, se sugiere consultar Invernizzi & Gociol e Invernizzi.

nacional común que excluyera ciertas ideologías políticas. El mero hecho de opinar en contra del gobierno era subversivo, en el texto de Orwell: *crimetal* (crimen mental). Resulta interesante recordar que, en uno de sus múltiples discursos, el Almirante Emilio Massera, otro de los miembros de la Junta militar, advirtió a su audiencia acerca del peligro de las palabras “engañosas”, estableciendo que “las únicas palabras seguras son las nuestras” (FEITLOWITZ, 1998, p. 98). En esencia, el régimen construía una realidad ficción a través de su dicotomización del lenguaje; se apropiaba de las palabras (“las nuestras”) que eran las que consideraba oficiales, lógicas y racionales y, por lo tanto, las nacionalizaba e imponía.

El apagón cultural

El plan del Proceso fue lograr el control del país a través de una manipulación del espacio social argentino en no solo uno sino varios niveles (WILSON, 2010, p. 18). Por ejemplo, el gobierno militar tenía pleno conocimiento de la importancia de los medios de comunicación, por lo que se constituyó en el primer régimen autoritario que utilizó una campaña comercial de relaciones públicas para auto-legitimarse. El presidente *de facto* Videla no solo facilitó la firma de un contrato por un millón de dólares a Burson Marsteller, compañía gigantesca de Madison Avenue, sino que se lo renovó dos veces (FEITLOWITZ, 1998, p. 42). Además de la propaganda oficialista, el régimen se ocupó del control del lenguaje de uso público. Una retórica particular inundó la vida diaria de los argentinos, sumergiéndolos y ahogándolos en la ideología oficial. Se redefinieron sistemáticamente muchas palabras, creando así un discurso nacionalizado excluyente.

Al principio, el miedo hizo que los músicos locales que solían cargar sus canciones de mensajes críticos a la realidad sociopolítica optaran por el silencio. Más tarde, en respuesta a la imposibilidad de utilizar las palabras de

la forma en que habitualmente lo hacían, muchos artistas pertenecientes al género rock nacional, popular principalmente entre los jóvenes, crearon un “nuevo” lenguaje que suplantaría el limitado léxico que el régimen permitía. Esto desarrolló una nueva tendencia: los músicos rockeros se apropiaban de algunos términos del discurso oficial para subvertirlo. Como se verá, esta subversión del discurso monopolizado por el régimen les aseguró a los músicos conservar una voz y les permitió crear una poética que criticaba cifradamente el discurso “racional” oficial.

El primer paso del plan del Proceso, conocido como el “apagón” cultural, permitió que el golpe de estado se palpara: todo tipo de reunión o intercambio de ideas estaba prohibido en el espacio público. A través de las listas negras o actos intimidatorios en contra de actores, cinematógrafos, productores, técnicos y escritores, se afectó y disminuyó la existencia de los medios de comunicación y las industrias de entretenimientos. Lógicamente, uno de los resultados de estas tácticas del régimen más rápido en conocerse fue el empobrecimiento cultural. A modo de ejemplo, como se puede observar en la Figura 1, la cifra de libros publicados decayó notablemente: de 21.4 millones del año anterior al inicio del Proceso se bajó a sólo 2.7 millones cinco años más tarde.

Figura 1
 Cantidad de libros editados en Argentina entre 1970 y 1980 (en millones)

	1975	1976	1977	1978	1979	1980
a) novelas, cuentos, poesía	5.5	5.0	4.6	3.6	3.3	1.3
b) biografías, crítica literaria	1.0	0.47	0.31	0.29	0.26	0.10
c) bibliografías, enciclopedias, diccionarios, antologías	7.5	8.5	1.5	2.1	0.43	0.32
d) libros para niños y adolescentes	4.7	3.0	3.0	3.6	2.7	0.69
e) historia, sociología, ciencia política	2.7	1.4	1.3	0.82	0.47	0.29

Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) Anuario estadístico 1979-80

La caída del mercado del libro podría asociarse con la recesión económica de esos años, ya que, generalmente, en épocas de crisis financiera es común que los libros relativamente costosos bajen en índice de ventas. Sin embargo, ante la caída de las ventas de libros en tales circunstancias, suele aumentar notablemente la venta de revistas de bajo costo, y no fue lo que ocurrió en la Argentina del Proceso, como lo demuestra la Figura 2.

Figura 2
 Revistas de distribución nacional (Milliones de ejemplares en la zona del Gran Buenos Aires)

Año	Total
1973	122.1
1974	135.3
1975	119.3
1976	81.3
1977	79.6
1978	84.0
1979	82.2

Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) Anuario estadístico 1979-80

Se observa una caída del 40% en la venta de revistas durante este período. El hecho de que la venta de revistas de bajo costo y rápida circulación se viera significativamente reducida en los años posteriores al golpe de estado indica la existencia de otras razones fuera de las económicas: un control extremo por parte del estado y el estancamiento cultural.

Cualquier emprendimiento intelectual resultaba sospechoso, por lo que muchos intelectuales decidieron huir del país durante estos años. La persecución a los intelectuales dejó sus secuelas también en el ámbito de los artistas, ya que eran atacados periódicamente. Un ejemplo es el caso puntual de León Gieco. “En todos mis recitales”, recuerda el cantautor argentino, “había un par de monos jóvenes que me decían ‘acordate que no podés tocar “Hombres de hierro” ni “Sólo le pido a Dios”, estamos acá para recordártelo’. Era una presión

muy grande” (FINKELSTEIN, 1994, p. 113). Luego de que el régimen clausurara la Universidad de Luján, Gieco organizó un recital a beneficio de los profesores que trabajaban allí y cantó su tema “La cultura es la sonrisa” en la que rezaba “[s]ólo llora su tristeza si un ministro cierra una escuela”, frase que desató la ira de los generales:

Un día me tocan el portero eléctrico y [un oficial] de guantes blancos me dice que un tal general Montes quiere hablar conmigo.... Cuando entré a la oficina del general Montes, iba a sentarme pero el tipo se quedó parado, sacó una pistola, me apuntó a la cabeza, y me dijo que nunca más vuelva a cantar esa canción porque si lo hacía me iba a pegar un balazo en la cabeza. Eso fue todo. Mientras iba para la puerta, el tipo me dice “Gieco, usted a mí no me conoce y no me vio nunca...”. Cuando salí de ahí, el que me había venido a buscar a mi casa me empezó a dar consejos. Me dijo que no era conveniente que cantara “Sólo le pido a Dios” ni “La cultura es la sonrisa” y que cantar una canción de paz en tiempos de guerra era un acto de subversión. Estaba muy asustado... La estrofa que me cuestionaban de “La cultura es la sonrisa” la saqué para siempre (REBELDE, 2003).

Ante tal intimidación, no resulta nada sorprendente que muchos artistas se autocensuraran. Las llamadas “directrices” —un eufemismo para las prohibiciones— impedían el uso de palabras “subversivas”, pero las pautas eran tantas y tan vagas que cualquier texto tenía la potencialidad de ser catalogado como subversivo. Resulta inevitable trazar aquí un paralelo con la cita de Orwell: “no [era] fácil recobrar la razón”.

La inundación verbal

El segundo paso del régimen consistió en inundar el país con su retórica pseudo-racional. Las directrices distribuidas por el estado eran a menudo acompañadas de amenazas y de violencia, como en la anécdota de León Gieco mencionada anteriormente. Sin duda, el significado es algo escurridizo y difícil de contener, por lo que los censores de la junta observaban vigilantes tratando de detectar términos sospechosos como “contradicción”, “crítica”, “relativismo” y

“reaccionario”; y si los periodistas deseaban publicar sus artículos sin dificultad debían evitar tales palabras. Aún así, no existía claridad acerca de cuáles eran los términos y expresiones prohibidas. El control represor también era errático y desestructurado, por lo que los escritores y artistas no podían tener la certeza de estar fuera de peligro con lo que publicaran ni cuáles podían ser consideradas claras transgresiones lingüísticas que acarrearán consecuencias nefastas. La agresión creciente y constante en contra del lenguaje limitaba los recursos de los escritores, dejándoles cada vez menos palabras disponibles para transmitir sus ideas.

Como resultado, surgió una marcada discrepancia entre lo que la gente escuchaba o leía en los medios oficiales y lo que veía y presenciaba en las calles. Las noticias no daban cuenta del número creciente de desapariciones que ocurrían diariamente en todo el país. La versión oficial de la realidad - es decir, la retórica del régimen transmitida a través de los medios - parecía, en verdad, ficción. La retórica utilizada era notable no sólo por su irrealidad sino por su volumen. Un bombardeo retórico - ríos de palabras cuidadosamente elegidas - inundaban los canales de comunicación. El régimen era “intensamente verbal” (FEITLOWITZ, 1998, p. 20). Desde el inicio del estado de sitio, se produjo una avalancha constante de discursos, proclamas, comunicados y entrevistas. Toda la prensa fue inundada, metafóricamente, por mensajes de la junta.

La inundación verbal era ineludible. Sin embargo, dentro de los límites de su lógica interna, la retórica oficial del régimen era, al mismo tiempo, tan entendible como incongruente, resultando simplemente en una mayor desorientación. “Te volvía psicótico”, explica Renée Epelbaum, una de las Madres de la Plaza de Mayo³. “Apenas podíamos “leer”, y mucho menos

³ Las Madres de la Plaza de Mayo y las Abuelas de la Plaza de Mayo son organizaciones formadas por los familiares de los desaparecidos que trabajan para esclarecer las circunstancias bajo las cuales sus familiares desaparecieron y luchan por la justicia.

“interpretar” lo que nos rodeaba. Y eso era exactamente lo que buscaban” (FEITLOWITZ, 1998, p. 20).

El lenguaje orwelliano de la junta estaba basado en un discurso sobre la lógica y la razón, que enfatizaba valores firmes, la “gran familia” nacional y un estilo de vida “sano”. Al mismo tiempo que auto-describía su lenguaje como “lógico y racional”, la junta descartaba toda expresión opositora como “irracional o histérica”. En sus discursos, se observa la resaltación de los valores tradicionales de los militares en contraste con la subversión que amenazaba a los buenos ciudadanos. Por ejemplo, describían la cultura juvenil como una suerte de sociedad secreta que celebraba las drogas y el amor libre - y cuyos miembros inevitablemente terminaban siendo parte de las fuerzas guerrilleras organizadas (WILSON; FAVORETTO, 2011, p. 169).

El golpe militar no aparecía como un acto de exceso o violencia, sino que era descrito como “el resultado de una *serena* meditación”, sugiriendo que los nuevos líderes tenían “la mente clara y la consciencia limpia”. La junta se comprometía a “observar plenamente la ética y los principios morales de justicia... y actuar en pos del respeto a la dignidad y los derechos humanos”. Los generales y almirantes se auto-definían como hombres de principios, quienes juraban ser “devotos de los intereses más sagrados de la nación y sus habitantes” (FEITLOWITZ, 1998, p. 21). Los ciudadanos eran llamados a cumplir con su parte, a ejercer su rol como argentinos y trabajar hacia la prosperidad. Sin embargo, León Gieco destaca el contraste entre el “futuro brillante para la Argentina” que se vaticinaba a través de los medios de comunicación y las profundas limitaciones que enfrentaban a diario los músicos y artistas en la vida real:

¿Por qué si yo soy un artista popular no puedo ir a tocar a Radio Centro, en la calle Maipú? Porque yo estoy censurado. ¿Censurado por qué? No estoy hablando de mí nada más—todos estamos censurados. Sui Géneris, Spinetta: nadie va a ningún programa de radio, nadie va a ningún programa de TV... Llegar un día en que decís: ¿qué pasa con

este país? En la televisión te dicen tal cosa, amemos nuestro país, querámoslo, trabajemos juntos para avanzar... Ah ¿sí? Son todos globos... (GRINBERG, 1993, p. 134).

Expresiones como ésta demuestran que el supuesto discurso racional y lógico del Proceso, en realidad, carecía de toda lógica. Era un ejemplo claro de la frase de 1984 citada al comienzo, en la que el antagonista O'Brien sostiene que dos y dos son cuatro, "pero otras veces son cinco. Y otras, tres". Massera, en otro discurso del año 1976, aseguró que "para reparar tanto daño hay que recuperar los significados de tantas palabras malversadas..." (FEITLOWITZ, 1998, p. 103). Es decir que el régimen acusaba a los "subversivos" de robar el lenguaje, cuando de hecho era el mismo régimen el que retorció las palabras y "malversaba" su significado.

La tortura verbal

255

Efectivamente, las políticas del régimen conformaron una sistemática redefinición de las palabras comparable a *la neolengua* de la novela de Orwell. Los sobrevivientes del Proceso explican que lo más enloquecedor del discurso militar era que sonaba totalmente creíble y que, además, lo que se les imponía creer - o, al menos, decir creer - se contradecía con lo que veían con sus propios ojos. El lenguaje nacional constantemente subrayaba el valor de la vida y la racionalidad, mientras que sus tácticas militares incluían la destrucción irracional de la vida. La junta decía luchar contra la subversión, mientras que su propia subversión de las palabras truncaba el lenguaje.

Un ejemplo de esta destrucción irracional de la vida, que tenía su propia terminología eufemística, tiene un espeluznante paralelo en 1984:

Las detenciones ocurrían invariablemente por la noche... En la mayoría de los casos no había proceso alguno ni se daba cuenta oficialmente de la detención. La gente desaparecía sencillamente y siempre

durante la noche. El nombre del individuo en cuestión desaparecía de los registros, se borraba de todas partes toda referencia a lo que hubiera hecho y su paso por la vida quedaba totalmente anulado como si jamás hubiera existido. Para esto se empleaba la palabra *vaporizado*.

Se lo llame *vaporizar* o *desaparecer*, la técnica es idéntica. Además, la extrema retórica y language torcido de los dos regímenes - el ficticio situado en el ochenta y cuatro, y el inverosímil pero real que acabó en el ochenta y tres - también lleva asombrosos y espeluznantes paralelos. Se quiso limitar y manipular el idioma para formar una *neolengua* para que se limitara también lo concebible. En los dos casos, salir de la lógica oficial permitida por el régimen constituía lo *criminal* (la subversión). El castigo a la subversión también fue similar. En la novela, el castigo se llevaba a cabo en el aparentemente inofensivo *Ministerio del Amor*, mientras que, en Buenos Aires, fue en campos de concentración clandestinos utilizando técnicas con nombres de apariencia inocente: *la parrilla*, *el submarino*. La escena de “rehabilitación” de Winston, en la que se empeñan en hacerle creer que dos y dos no son cuatro, resultará tristemente conocida para muchos argentinos:

El dolor invadió de nuevo el cuerpo de Winston. La aguja debía de marcar ya setenta o setenta y cinco. Esta vez, había cerrado los ojos. Sabía que los dedos continuaban allí y que seguían siendo cuatro. Lo único importante era conservar la vida hasta que pasaran las sacudidas dolorosas. Ya no tenía idea de si lloraba o no.

Las víctimas en los campos de concentración sufrían, además de los tormentos físicos, la tortura verbal, ya que las palabras se re-empleaban con un nuevo significado, encerrando el horror en palabras aparentemente inocentes. En su análisis acerca de este nuevo léxico que se utilizaba en los centros de detención, Feitlowitz describe que los torturadores se apropiaron de términos domésticos inofensivos, vocabulario médico, nombres de santos y personajes de los cuentos de hadas para desarrollar códigos pertinentes a la tortura física. De tal modo, muchas asociaciones anteriormente confortables se traducían

ahora en dolor, degradación y a veces muerte (FEITLOWITZ, 1998, p. 49-50). Por ejemplo, un elemento de la comida familiar de domingo, “la parrilla”, se usaba para describir la electrocución en camilla de metal. El nombre de la bebida favorita de muchos niños argentinos, “el submarino” (una barra de chocolate sumergida en una taza de leche caliente), se aplicaba a la técnica de casi ahogar a la víctima en un barril de agua con excrementos. En el campo de concentración de La Perla, donde fueron desaparecidas alrededor de dos mil personas entre 1976 y 1978, la tortura era referida como “trabajo” (FEITLOWITZ, 1998, p. 64).

La tergiversación de palabras fue descrita por Diana Taylor como una obra teatral de pánico, desolación, silencio y ausencia de nombres (TAYLOR, 1997, p. 94). La junta imponía el discurso del silencio, una política de reducción lingüística, similar a la *neolengua* orwelliana. La “recuperación de las palabras malversadas” a la que hacía referencia Massera implicaba que se redefinirían muchos vocablos, esta vez con significados contradictorios y bizarros, como lo señalara Feitlowitz. Por ejemplo, el almirante proclamó que “no vamos a permitir que la muerte ande suelta por las calles de Argentina” al mismo tiempo en el que los cuerpos torturados y desmembrados de las víctimas de la represión y terrorismo de estado eran arrojadas al Río de la Plata a diario en los procedimientos que luego se conocieron como los “vuelos de la muerte”. Massera agregaba: “Nosotros que creemos en la democracia pluralista estamos luchando una guerra contra quienes idolatran el totalitarismo... una guerra por la libertad y contra la tiranía... contra quienes favorecen la muerte y por quienes defendemos la vida” (1979, p. 25). Tales demostraciones de oratoria por parte de las autoridades militares y el ocultamiento y encubrimiento de sus actos ilegales no es novedad en las dictaduras y gobiernos autoritarios. Sin embargo, el Proceso sí se destacó por su magnitud y por el gran alcance de su control sobre el discurso público. Las declaraciones ilógicas y tergiversadas de Massera representaban una re-escritura completamente falsa de la realidad; en

efecto, sus re-definiciones presentan una destacable similitud a las tres consignas del Partido que adornan el *Ministerio de la Verdad* en la novela *1984*:

LA GUERRA ES LA PAZ
LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD
LA IGNORANCIA ES LA FUERZA

Esta misma lógica ilógica se observa en las palabras y las acciones del régimen y de sus simpatizantes, en varias instituciones como el ejército, las escuelas y aún la iglesia. Como se ha demostrado, aunque el régimen libraba una guerra contra la población misma del país, se empeñaba en denominarla “la paz”. De hecho, el régimen podría haber tenido literalmente como eslogan *LA GUERRA ES LA PAZ*, ya que, en una ocasión, en una completa perversión de la frase de Clausewitz, el General Osiris G. Villegas dijo “La paz es la continuación de la guerra por otros medios” (FEITLOWITZ, 1998, p. 32). Por otro lado, podría suponerse que en las escuelas bajo el Proceso *LA IGNORANCIA ES [ERA] EL SABER*, ya que se prohibió el uso de palabras como “explotación”, “cambio”, “rebeldía”, “popular”, “líder” y “revolución” por sus connotaciones marxistas, incluso en las ciencias (FEITLOWITZ, 1998, p. 37). Hasta el uso de las palabras “conjunto” y “vector” fueron erradicadas de las matemáticas porque corrían el riesgo de traer a colación expresiones como “vectores revolucionarios” o ideas comunitarias de izquierda (FAVORETTO, 2010, p. 35). Otro lema orwelliano podría haber sido *LOS DERECHOS SON TORCIDOS*, ya que tanto el régimen como sus simpatizantes de la Iglesia católica condenaban la frase “derechos humanos” por considerarla un eufemismo de la falta de ley y la falta de Dios. Lo que es más, un vocero de la fuerza aérea afirmó que “no permitiremos que haya grupos enarbolando la bandera de los derechos humanos’ determinando nuestro futuro” y el Arzobispo de San Juan, apoyando claramente a la junta, dijo que “aquellos que hablan de ‘derechos humanos’ poseen una mentalidad atea, han cometido crímenes y actúan motivados por ambiciones políticas” (FEITLOWITZ, 1998, p. 35).

También las revistas femeninas, como por ejemplo *Para Ti*, que imitaba el discurso oficial, recurrentemente incluía temas que hablaban de “los beneficios de los límites” y “la autoridad no es dictadura” (FEITLOWITZ, 1998, p. 39). Probablemente el ejemplo más trágico lo represente la “Carta abierta a la Nación Argentina” que se publicó en *Para Ti*. Su descripción parece proclamar que LA INOCENCIA ES LA CULPABILIDAD:

Estamos preparados para dar mucho de nosotros, pero también vamos a pedir mucho de los demás. De aquellos que nos gobiernan, que mantengan su palabra y cumplan sus promesas hasta las últimas consecuencias. A aquellos que *se auto-desaparecieron*, les decimos que vuelvan, que muestren la cara—si la conciencia se lo permite (FEITLOWITZ, 1998, p. 39-40).

La cita anterior es un ejemplo claro de la retórica enfermiza y retorcida del régimen y sus colaboradores. La injusticia de la acusación, que culpaba a los desaparecidos de haberse auto-asesinado, era simplemente perversa. El llamado discurso racional del régimen presentaba una lógica tan enloquecedora, y socavaba la expresión a tal extremo, que el lenguaje empezó a resultar poco confiable. Es decir, el mismo discurso “racional” impuesto comenzó a despertar sospechas.

Desafiando las palabras con palabras: la contra-neolengua del rock

Sin lugar a dudas, ante tal agresión lingüística por parte del régimen, el desarrollo de lenguajes alternativos era inevitable. ¿Qué hacer cuando el lenguaje se ha infectado? ¿Cómo expresarse? Los artistas en esta época deben haberse preguntado lo mismo. Habían sido excluidos por el discurso del estado que los consideraba subversivos. Además, había muy poco de artístico en las redefiniciones del discurso racional oficial. Se había reducido el vocabulario

disponible y a diario se iban agregando nuevos vocablos a la lista de prohibiciones. Gieco explicaba los cambios que tuvo que hacer en el tema “El Fantasma de Canterville”, compuesto por su colega Charly García exclusivamente para que lo grabara en su nuevo disco:

Después lo hice con otra letra, [porque en la original] había palabras que el COMFER no quería... Por ejemplo “acribillado”, “libertad”, “legalidad”. Reformamos la letra.... Después me censuraron “La Francisca” —que es la historia de una prostituta— diciendo que aquí no hay prostitución. No se puede hablar de eso.... [l]a verdad es que no sé de qué hay que hablar, realmente (GRINBERG, 1993, p. 128).

Como resultado, los artistas se quedaban “sin habla” ante la ofensiva de los censores. Se auto-enmudecían y muchos dejaron de componer. “Lo que pasa”, explicó Gieco a la revista *Expreso Imaginario*, “es que tengo problemas en componer material, porque te confieso que después de la censura del LP no compuse más un tema. Voy y reviso letras y me digo *esto no va a pasar*, entonces es como que tuve que castrarme y perdí un poco las ganas de componer” (ENCICLOPEDIA DEL ROCK ARGENTINO, 1996).

Tal cual lo verbaliza Gieco, la respuesta inicial de muchos artistas fue el silencio. Miguel Angel Dente describió el período 1977-78 como “[u]n silencio total... un momento en el cual nadie... se atrevía a decir lo que en verdad había que decir” (DENTE, 2000, p. 86). El miedo paralizaba a los artistas y los enmudecía. Sin embargo, y según explica Gieco, algunos músicos nuevos encontraron formas alternativas ante la frustración y el miedo a la censura: “Últimamente surgen muchos instrumentistas, pero no surgen compositores, tipos que hagan canciones” (REBELDE, 2005). Algo interesante comenzó con el eponimo álbum debut de la nueva banda del ya consagrado músico Charly García, llamada *Serú Girán*, cortó por lo sano el problema de la censura y presentó una nueva y original propuesta: “inventar un idioma” (DENTE, 2000, p. 86). La idea de protestar con palabras inventadas fue muy bien recibida entre los miembros de la banda de García y prosperó en una propuesta interesante.

En el álbum grabado en 1978 se presentaban canciones escritas literalmente un lenguaje completamente nuevo, como se ve en la siguiente letra de “Cosmigonón”:

Cosmigonón
gisofanía
serú girán—
seminare paralía.
Narcisolón
solidaría serú girán;
serú girán paralía.
Eiti leda luminería caracó
eiti leda luminería caracó.
Ah... lirán marino...
ah... lirán ivino.
Parastaría necesari eri desi oia!
Seminare narcisolesa desi oia!
Serilerilán...
Eiti leda luminería caracó (GARCÍA, 1978).

La letra hermética de esta primera canción, al igual que el nombre de la banda, Serú Girán, obviamente desafiaba cualquier esfuerzo de interpretación. Sin embargo, este lenguaje sin sentido, inventado, presentaba una punzante crítica al empobrecimiento lingüístico que los compositores tenían que enfrentar durante el Proceso⁴.

Más allá de la música instrumental y del sinsentido en las letras, los cantautores debían encontrar una solución real y práctica ante el problema de comunicarse con tantas palabras eliminadas, porque a medida que la lista de términos proscritos crecía, los músicos disponían de cada vez menos recursos léxicos para expresarse (WILSON, 2008, p. 51). La dinámica del intercambio entre los censores y los artistas funcionaba de la siguiente forma: por lo general, los cantautores componían sus canciones cuidando el léxico pautado, y las presentaban, esperando un resultado favorable. Muy a menudo alguna canción

⁴ Para el lector interesado en el rock nacional argentino durante esta época se sugiere el material online de Wilson & Favoretto, “Rock Nacional in Argentina during the dictatorship”. *The Oxford Research Encyclopaedia of Latin American History*.

debía ser retirada de un álbum, o requería ciertos cambios para su autorización, como el ejemplo anterior de “El fantasma de Canterville”. A veces, los artistas eran forzados a escribir y re-escribir sus canciones en múltiples intentos. Esta fluida interacción con los censores del COMFER los llevaría a formar sus propias expectativas acerca de lo podría llegar a cuestionarse de acuerdo a las pautas de regulación, y actuar acordemente. Como las letras descriptivas - racionales - que comentaban acerca de la realidad argentina eran sigilosamente observadas, era conveniente recurrir a frases más sugestivas y oblicuas. Por ejemplo, se comprobó que en la mayoría de los casos, no se cuestionaba el significado de la poesía sino la simple presencia de ciertas palabras indeseables.

En consecuencia, al evitar palabras tales como “pueblo” o “libertad”, los artistas evitaban tener que reformular sus composiciones (DEL PUENTE, 1995, p. 43). Dicho de otro modo, con suficiente creatividad, los músicos empezaron a lograr expresarse con relativa impunidad. Podría decirse que el modo de sobrellevar tal dificultad fue, como sugirió García, “inventar un idioma.” De hecho, se fue conformando un nuevo código para las letras de las canciones que les permitía eludir ambos censura y lenguaje impuesto por el Proceso. El proceso de escritura y re-escritura dentro de los parámetros requeridos obligó a los artistas a refinar más y más su sistema de significados, a tal punto de crear un nuevo sistema poético apoyado en el uso de metáforas sofisticadas y lenguaje altamente cifrado. El desarrollo de un nuevo lenguaje lírico - codificado - permitió a la cultura del rock nacional el reclamo de un espacio propio en la esfera social argentina.

Esta reapropiación - la toma de posesión del lenguaje de la realidad ficción argentina y su significatividad social - aparece claramente expuesta en una de las canciones de Charly García⁵. “Canción de Alicia en el país” representa la

⁵ La obra letrística completa de Charly García fue analizada en Favoretto, M. *Charly en el país de las alegorías. Una aproximación a la obra poética de Charly García* (2014).

manifestación madura de la idea original de García de “inventar un idioma” que había sugerido en 1978, en su disco *Serú Girán*. Tres álbumes más tarde, y ya habiendo triunfado y logrado ser la banda más popular y comercialmente exitosa de la Argentina, a menudo caratulada como “los Beatles criollos” (VILA, 1987, p. 134), esta canción marcó un momento histórico en la historia del rock nacional argentino. Se convirtió en un himno “coreado por jóvenes” en conciertos a los que asistieron sesenta mil personas, batiendo todos los récords de la época (DENTE, 2000, p. 69). “Alicia” fue “inspirada en la obra de Lewis Carroll, [y] equipara solapadamente a la Argentina con algún lugar imaginario” (DENTE, 2000, p. 68). El título “Canción de Alicia en el país” juega con la novela de ficción de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, aunque la reducción del título a “Alicia en el país” despierta curiosidad, duda o ambigüedad acerca de cuál es el país al que se hace referencia. En la canción, la voz cantante se dirige directamente a Alicia, informándole que su sueño ha acabado, que debe volver a la realidad. Sin embargo, el lugar en el cual se despierta es mucho más onírico y surrealista que su pesadilla:

“Canción de Alicia en el país”

Quién sabe Alicia éste país no estuvo hecho porque sí. Te vas a ir, vas a salir pero te quedas, ¿dónde más vas a ir? Y es que aquí, sabes el trabalenguas trabalenguas el asesino te asesina y es mucho para ti. Se acabó ese juego que te hacía feliz.	 5 10
No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó. Ya no hay morsas ni tortugas Un río de cabezas aplastadas por el 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.	 15
No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,	20

no tendrás poder
 ni abogados, ni testigos.
 Enciende los candiles que los brujos
 piensan en volver
 a nublarnos el camino. 25
 Estamos en la tierra de todos, en la vida.
 Sobre el pasado y sobre el futuro,
 ruinas sobre ruinas,
 querida Alicia.
 Se acabó ese juego que te hacía feliz. 30
 (GARCÍA, 1980).

Expresada en un discurso altamente poético, la letra sugiere una serie de ideas complejas. En primer lugar, la acción es ubicada geográfica y conceptualmente. A continuación, se realiza una comparación tácita entre Argentina y otros países, y Argentina y su propio pasado, describiendo el presente como una realidad tan dura que se acerca a lo irreal. Finalmente, se insinúa una lista de abusos cometidos por el poder. Si bien la intertextualidad entre la canción y la conocida ficción de Carroll establece el espacio donde transcurre la escena en un plano imaginario, la omisión de la frase “de las maravillas” proyecta dudas acerca de esta referencia. En las primeras líneas se observa una sugerencia al exilio, siendo ésta tal vez la clave para reconocer el lugar del texto como la Argentina: “[t]e vas a ir, vas a salir / pero te quedas / ¿dónde más vas a ir?” (ll. 3-5). El tropo de “irse” localiza esta tierra desconocida, ligando la narración a la escena argentina local, ya que durante el Proceso, “irse” era un tema común de conversación y hasta de canción⁶.

La referencia a “irse” o “quedarse” (“¿dónde más vas a ir?”) también trae aparejado el concepto de pertenencia/no pertenencia y facilita la apertura a la posibilidad de comparación de este lugar con otros. No quedan dudas de que no se trata del país de las maravillas, sino de un territorio donde “el trabalenguas traba lenguas” y “el asesino te asesina” (ll. 7-8). Cabe destacar

⁶ En otra canción de Serú Girán se escucha, “[s]e está yendo todo el mundo” (“Autos, jets, aviones, barcos,” ll. 2). Además, en los próximos versos se explica que “[e]stamos en la tierra de nadie (pero es mía),” combinando las primeras personas del singular y plural con la tierra de origen - “el país” - de la voz poética (ll. 17).

que esta forma de llamar a las cosas por su nombre (“el asesino te asesina”) reivindica el uso literal del lenguaje y pone en evidencia, de manera cifrada, el uso orwelliano de las palabras y sus significados llevado a cabo por la junta. El “país” de Alicia, se trata, posiblemente, de un lugar donde uno elegiría no estar: “[s]e acabó ese juego que te hacía feliz” (ll. 10). También se evoca el pasado argentino y se lo yuxtapone al presente: “[e]l sueño acabó; ya no hay morsas ni tortugas” (ll. 12-13). Miguel Dente explica que la canción “hace mención a un brujo (López Rega), una tortuga (Illía) y una morsa (Onganía) en correlación con los sobrenombres reales de dichas personalidades políticas” (DENTE, 2000, p. 68). Si bien estos personajes públicos fueron caricaturizados en los medios hasta el cansancio, en esta canción, la época de tomar la política como objeto lúdico ha llegado a su fin: “El sueño acabó”.

No hay referencia a la junta sino a través de una imagen de horror que sintetiza las características del régimen: “[u]n río de cabezas aplastadas por el mismo pie” (ll. 14-15). Se describen los abusos del estado en este “país” (“el asesino te asesina”, “un río de cabezas aplastadas”), donde los culpables no son castigados, sino que disfrutan de una vida aristocrática “juegan cricket bajo la luna” (ll. 16). Las víctimas no pueden recurrir a la justicia - “no tendrás poder, ni abogados, ni testigos” - sino que, en la *neo-lengua* de los medios oficiales, son perversamente acusados de criminales: “los inocentes son los culpables / dice su Señoría, el Rey de Espadas” (ll. 21-22, 18-19). El contrapunto entre “el asesino te asesina” y “los inocentes son los culpables, dice su Señoría” no puede ser más claro indicador de esta dinámica perversa (el énfasis es mío). A través del lenguaje cifrado en esta canción, un músico pudo compartir con su público *otra* versión de la verdad, donde la verdad estaba vedada.

Sin embargo, a diferencia de la novela, si bien los argentinos tuvieron que recurrir a auto-censurarse, es claro que el objetivo del régimen - la apropiación total del lenguaje - no se pudo completar, ya que hubo grupos que resistieron

exitosamente. Ante la imposibilidad de acceder a un lenguaje directo y público, algunos músicos recurrieron a un lenguaje más indirecto y privado que les permitió cumplir con las pautas de publicación y difusión definidas por el Proceso. Al mismo tiempo les brindó un espacio alternativo entre lo oficial y lo prohibido que fue un foco de resistencia para sus oyentes.

En la novela *1984*, si bien Winston cuenta con la solidaridad de su amante Julia, no le basta. No puede con la presión de O'Brien, y sucumbe a la ideología anuladora del Gran Hermano: "Pero ya todo estaba arreglado, todo alcanzaba la perfección, la lucha había terminado. Se había vencido a sí mismo definitivamente. Amaba al Gran Hermano" (George Orwell, *1984*). Contrariamente, lejos de sucumbir a la voluntad absoluta del Gran Hermano, los jóvenes argentinos se solidarizaron entre ellos en conciertos masivos en los que tenían la oportunidad de compartir el nuevo lenguaje poético codificado de los músicos. En ese espacio, entre compatriotas, encontraron la solidaridad y la humanidad para resistir contra su *Gran Hermano*, el Proceso.

Es más, los músicos de rock nacional argentino no sólo resistieron a través de la invención de una contra neolengua, sino que, en ciertos aspectos, se podría decir que a pesar de las desapariciones de amigos y el terror que los rodeaba, lograron expresar su descontento y subvertir el lenguaje impuesto, ganándole la partida a la junta militar. Cuando los generales se dieron cuenta de que estos artistas no podían ser silenciados, iniciaron varios intentos de fagocitarlos. El general Viola, atento a la magnitud de las convocatorias de este nuevo movimiento de música popular, decide invitar a la casa de gobierno a algunos músicos, entre ellos García y Spinetta, con la intención de formar la "Subsecretaría de la Juventud" (DENTE, 2000, p. 69). De este modo, intentaba "apoyar" a los músicos a fin de conseguir su consenso. Los músicos, por su parte, estaban empezando a gozar de cierto poder y muchos de los que recibieron la invitación de Viola se animaron a rechazarla. Lo que es más, Charly García compuso una canción de tipo humorística describiendo la experiencia y

burlándose del líder militar. “Charly da nombre a esa famosa reunión: ‘Encuentro con el diablo’”. En “Encuentro,” la voz poética relata la visita como un encuentro lúdico del que se mofa con falsa humildad y simulado autodesprecio:

Nunca pensé encontrarme con el diablo
en su oficina de tan buen humor
pidiéndome que diga lo que pienso
qué pienso yo de nuestra situación
Yo sólo soy un pedazo de tierra
¡No me confunda señor, por favor! (GARCÍA, 1980).

Esta actitud irreverente se puede observar en muchas otras canciones, ya que los músicos, envalentonados por la impunidad que supieron conseguir, satirizaban la censura misma. Un ejemplo claro se observa en este caso, cuando la frase “no tenía huevos para la oficina” fue restringida: “En la canción “Peperina” el grupo decide dejar el “hue...” y agregar un sonido de “¡beep!”... para evidenciar la presión que ejerce dicha censura y devolverla con el efecto bumerán sobre los militares de turno” (DENTE, 2000, p. 68).

267

Estas expresiones insolentes, humorísticas y libres de miedo son una especie de “acto subversivo”, que presenta un contraste con los años de silencio de los argentinos que habían sufrido la intimidación lingüística del Proceso.

Resulta sorprendente comprobar que el lenguaje creado por el rock colocó a los músicos en una posición de poder para negociar con los represores en sus propios términos. De manera digna y adecuada, el mismo lenguaje oblicuo, que les facilitó una posición más fuerte, fue el que utilizaron para ridiculizar la repentina invitación al consenso y colaboración por parte de los oficiales militares.

Conclusión

En efecto, la dinámica expuesta en este estudio se asemeja a la del “cazador cazado”. La relación entre la triste novela distópica, que termina en tragedia, y esta historia cuasi-ficticia de los militares que pretendieron emular la ficción, señala una divergencia importante. Si bien en el plano ficcional Winston sucumbe ante el poder del Gran Hermano, en el plano real, los censores militares en Argentina fueron desafiados por los mismos jóvenes a los que habían apuntado a controlar más severamente. Lejos de controlar el lenguaje y limitar el pensamiento de la población, las acciones del Proceso alimentaron la creatividad y el ingenio de los jóvenes rockeros, que respondieron con la misma arma con que eran atacados: el lenguaje.

Referencias:

DEL PUENTE, Eduardo; QUINTANA, Darío. *Todo vale*: antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965. Buenos Aires: Distal, 1995.

DENTE, Miguel Angel. *Transgresores*: Spinetta - García - Páez. Buenos Aires: Distal, 2000.

ENCICLOPEDIA del rock argentino. *Rock.com.ar*: Website del rock argentino. 1996. Rock&Web S.A. April 2003. Disponible en: <<http://www.rock.com.ar/>>. Acceso en: 14 dez. 2016.

FAVORETTO, M. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-83)*. New York: Edwin Mellen, 2010.

FAVORETTO, M. *Charly en el país de las alegorías*: una aproximación a la obra poética de Charly García. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2014.

FEITLOWITZ, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University, 1998.

FINKELSTEIN, O. *León Gieco, crónica de un sueño*. Buenos Aires: AC, 1994.

GARCÍA GUAL, Carlos; GARCÍA COTARELO, Ramón (Ed.). *1984: reflexiones desde 1984*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

GARCÍA, Charly. *Bicicleta*. [Buenos Aires]: SG Discos, 1980.

- GARCÍA, Charly. *Peperina*. [Buenos Aires]: SG Discos, 1981.
- GARCÍA, Charly. *Serú Girán*. [Buenos Aires]: Sazam-Music Hall, 1978.
- GIECO, León. *El fantasma de Canterville*. [Buenos Aires]: Music Hall, 1976.
- GRINBERG, M. *Cómo vino la mano*. Buenos Aires: Distal, 1993.
- H.I.J.O.S. Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio. Discurso escrache a Videla. 2006. Disponible en: <http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=47>. Acceso en: 14 dez. 2016
- INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.
- INVERNIZZI, Hernán. *Los libros son tuyos: políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MASSERA, Emilio. La postergación de un destino. In: _____. *El Camino a la democracia*. Buenos Aires: El Cid, 1979.
- ORWELL, George. 1984. Traducción de Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Destino; Áncora y Delfín, 1952.
- PIERO (Piero de Benedictis). *Para el pueblo lo que es del pueblo*. [Buenos Aires]: RCA, 1973.
- REBELDE: El Rock Argentino en los Años '70. 2003. Dos Potencias. January 2005. Disponible en: <<http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/aldia/18.htm>>. Acceso en: 14 dez. 2016.
- TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University, 1997.
- VILA, Pablo. Rock Nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music*, Cambridge, v. 6, n. 2, p. 129-148, 1987.
- WILSON, Timothy; FAVORETTO, Mara. Actuar para (sobre)vivir: rock nacional y cumbia villera en Argentina. *Studies in Latin American Popular Culture*, Texas, v. 29, p. 164-183, 2011.
- WILSON, Timothy. Starmakers: Dictators, Songwriters, and the Negotiation of Censorship in the Argentine Dirty War. *A Contracorriente*, Raleigh, v. 6, n. 1, p. 50-75, 2008. Disponible en: <http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_08/wilson.pdf>. Acceso en: 14 dez. 2016.
- WILSON, Timothy. Argentina's Proceso: Societal Reform through Premeditated Terror. In: BARRIA, Lilian; ROPER, Steven (Ed.). *The Development of Institutions of Human Rights: A Comparative Study*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

WILSON, Timothy. Rock Nacional in Argentina During the Dictatorship. In: THE OXFORD Research Encyclopaedia of Latin American History, 2016. Disponível em: <<http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-368?rskey=aYyUUV&result=1>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

Recebido em: 9 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.