

## **Música y memoria**

### La representación del detenido-desaparecido en la industria cultural de la Argentina reciente

Guillermo Martín Qui a<sup>1</sup>

#### **RESUMEN**

En el presente trabajo abordamos la problemática de la representación de los detenidos-desaparecidos por la última dictadura militar argentina en un producto mercantil cultural concreto: la música. Se trata de una indagación acerca de las características que dicha representación asume, preguntándonos por diversas especificidades que hacen a la industria cultural en tanto tal, a la música como producción simbólica y a los modos de su inscripción en la historia reciente de una lucha política concreta.  Qu  relevancia analítica asumen las condiciones materiales de existencia de la obra musical en la representación del detenido-desaparecido?  Qu  vínculo establece la obra musical con su propia condición de producto social?  C mo indagar la relación inherente a la obra musical en tanto producto artístico y objeto mercantil? Intentamos reflexionar críticamente acerca de diversos aspectos que constituyen la relación entablada entre las mercancías culturales en sentido amplio y musicales en particular, y los sujetos colectivos históricos involucrados, atendiendo al carácter industrial que asumen hoy aquellas. Se trata de una reflexión que pretende abonar a la construcción de un interés analítico sobre las transformaciones del campo musical local en los últimos años por parte de las ciencias sociales.

**Palabras clave:** música – detenidos desaparecidos – industria cultural

#### **ABSTRACT**

In this paper we approach the issue of the representation of disappeared and detained people during the last military dictatorship in Argentina in a concrete cultural and merchant product: music. We look for the characteristics that representation assumes, focusing the different specifications of cultural industry, of music as symbolic production and of the modalities of its presence into the recent history of a particular politic struggle. What is the relevance of material conditions of the existence of musical work on disappeared and detained people

---

<sup>1</sup> Email: [guillermoquina@conicet.gov.ar](mailto:guillermoquina@conicet.gov.ar)

El autor termin  sus estudios de sociología en 2004. Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor de Teoría Sociológica Contemporánea en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. En 2008 obtuvo una beca CONICET para realizar su investigación doctoral sobre música independiente, la cual lleva adelante en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, dependiente de la Universidad de Buenos Aires

representation? Which relation does music establish with its own social product condition? How we should ask about the double condition of music, as an art object and a commodity? We try to think critically about diverse aspects which constitute the relation between cultural and musical commodities, on one side, and collective actors involved, on the other. With this reflection we try to contribute to build an analytic interest on recent changes of the local music field by social sciences.

**Keywords:** music – disappeared and detained people – cultural industry

*¿Adónde van los desaparecidos?  
Busca en el agua y en los matorrales.  
¿Y por qué es que desaparecen?  
Porque no todos somos iguales.  
¿Y cuándo vuelve el desaparecido?  
Cada vez que lo trae el pensamiento.  
¿Cómo se llama al desaparecido?  
Con la emoción apretando por dentro.*

**DESAPARICIONES (fragmento), Rubén Blades (1984)**

## **INTRODUCCIÓN**

Nuestro epígrafe, fragmento de la composición poético musical de Rubén Blades, constituye una intervención pionera desde el campo musical sobre la temática de las desapariciones forzadas en el marco de las dictaduras de la década del setenta en Latinoamérica. Si bien no se trata de la única referencia musical al asunto, resulta ser la primera que menciona explícitamente el acto de desaparición forzada en sus versos, lo cual representa un paso fundamental en la nominación y discusión política respecto de tan problemático proceso histórico.

La obra es creación de un compositor panameño,<sup>2</sup> aunque en Argentina se la conoció masivamente a través de la versión que de ella realizó la banda musical “Los Fabulosos

---

<sup>2</sup> Originalmente fue incluida en el álbum “Buscando América”, editado por el sello Elektra en 1984.

Cadillacs”,<sup>3</sup> casi una década después de su versión original. Ciertamente, toda producción musical, en tanto se trata de una unidad de multiplicidades, dispara un conjunto de posibilidades de abordaje: su contenido musical melódico, rítmico y tímbrico, su letra, sus compositores, ejecutores y públicos, el todo social en que tiene lugar, entre otras. Sin embargo, en tanto ante nosotros se presenta bajo una forma concreta, integrando una unidad mercantil específica, a saber, el disco, proponemos partir de este reconocimiento en búsqueda de realizar un aporte al abordaje de las ciencias sociales sobre los objetos musicales. En tal sentido, problematizaremos su recuperación local por parte de la industria editorial discográfica, a partir de la cual ha tenido lugar su difusión masiva en Argentina.

Nuestra mirada, de tal modo, se centra en el vínculo entre la representación del detenido-desaparecido y la producción de una mercancía musical, situada no ya en el momento de su creación sino en el contexto específico en que se constituye como tal, es decir, al integrar la oferta de las grandes empresas multinacionales de la música.

Esta propuesta de abordaje supone trabajar en un tiempo histórico diferente del contemporáneo a la creación de la obra. Si éste observó en la región del Rio de la Plata un desarrollo de la cultura que incluyó cuestionamientos desde distintas disciplinas artísticas a los parámetros culturales hegemónicos (Minelli, 2005), hacia fines de los años ochenta el clima cultural se encontrará hegemonzado por las lógicas de mercado en el marco de lo que Wortman (2002) llama “privatización de la vida social” y que caracterizar  en Argentina la década de 1990.

Este pasaje tuvo lugar en un particular momento histórico donde el avance del capitalismo neoliberal a nivel continental tuvo lugar hacia fines de la década de 1980, de lo cual son claros exponentes los casos del gobierno de Fujimori en Perú, Menem en Argentina o Salinas en México (Anderson, 2003). En términos económicos, supuso una apertura y desregulación de los mercados nacionales que sirvió a los intereses del capital más concentrado, tanto local como internacional (Basualdo, 2000).

Ahora bien, en Argentina este proceso no sólo dio continuidad a las políticas económicas desarrolladas por el gobierno de facto entre 1976 y 1983, sino que además incluyó en 1990 el indulto presidencial a los jefes militares que habían sido condenados en el llamado “Juicio a las Juntas”<sup>4</sup> en 1985. Todo ello consolidó un particular estado de cosas en que los responsables de la represión ilegal se encontraron libres, las políticas económicas que propugnaron eran confirmadas por gobiernos democráticos y el capital concentrado se alzaba

---

<sup>3</sup> En el disco “El León”, grabado durante 1992 en EE.UU. y editado por Sony/BMG, una de las empresas discográficas más grandes del mundo. También existe una versión posterior del grupo mexicano Man , editada en el disco “Man  MTV Unplugged” (1999) por Warner Latina.

<sup>4</sup> Como “Juicio a las Juntas” se conoce al proceso de enjuiciamiento a los ex comandantes de las fuerzas armadas durante la última dictadura militar, acusados de violaciones a los derechos humanos en Argentina durante el período 1976-1983. Puede encontrarse una somera descripción de los juicios en Ciancaglini y Granovsky (1995).

triumfante como actor central de los procesos de desarrollo económico durante prácticamente toda la década de 1990. Por su parte, el crecimiento de ventas de las multinacionales discográficas y la porción de mercado que obtuvieron durante la década hasta el año 1998, cumbre histórica de su facturación, permite ubicarlas entre los actores más beneficiados de ese proceso.<sup>5</sup>

Lo antedicho merece ser recuperado en tanto se trata de elementos centrales del vínculo entre una totalidad social histórica y la producción cultural que le es contemporánea (Williams, 2001), donde la obra en cuestión encuentra masiva circulación. Es decir, no se trata de una relación de ajenuidad entre una obra musical y los espacios por donde circula, sino de cuestiones que la constituyen en un doble sentido. En primer lugar, en su dimensión material, por cuanto concierne al carácter transnacional de los capitales involucrados (Sony/BMG) y permite reconocer el sentido hegemónico de la cultura en relación con un proceso histórico: la venta de discos. En segundo, en la política y simbólica, en tanto los victimarios de los detenidos-desaparecidos, cuya representación encarnaba la canción de marras, volvían a encontrarse en libertad.

En el presente artículo avanzaremos primeramente sobre algunas particularidades de la representación del detenido-desaparecido movilizada en la obra "Desapariciones", a efectos de reconocer su explícita presencia. Luego, nos acercaremos a sus determinaciones más generales tal como nos aparece en su concreta difusión masiva en tanto mercancía musical a través de la interpretación de "Los Fabulosos Cadillacs", volviendo sobre el vínculo entre música e identidad y señalando la necesidad de problematizar la industria cultural en relación con el todo social en su concreta constitución. Si bien nos centraremos en esta obra, podremos observar en otros tres casos concretos, dos conciertos y una producción cinematográfica,<sup>6</sup> la gravitación de ciertas formas mercantiles musicales en la movilización de representaciones sobre los detenidos-desaparecidos en Argentina.

### **La complejidad de la mercancía musical**

El fragmento seleccionado de la obra de Blades constituye el estribillo donde aparece por primera vez la explícita referencia a los "desaparecidos" en la música.<sup>7</sup> Amén de otras

---

<sup>5</sup> Fuentes: CAPIF (Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica) y OIC (Observatorio de Industrias culturales de la ciudad de Buenos Aires).

<sup>6</sup> Se trata del concierto en el que participaron Víctor Heredia, Joan Manuel Serrat, León Gieco, entre otros, con motivo del vigésimo octavo aniversario del golpe de estado de 1976 en Argentina; el concierto organizado por Amnesty International en 1988 en el estadio de River Plate de la ciudad de Buenos Aires y, en la medida en que muchos m sicos populares formaron parte de su banda sonora, la película "Bot n de Guerra", dirigida por David Blaustein y estrenada el año 2000 en Argentina

<sup>7</sup> Existe una gran cantidad de obras que han recuperado poética e implícitamente diversas temáticas relacionadas con la violencia estatal de los años de la dictadura, como las composiciones musicales de Pedro y Pablo, Piero, Será Girón, Pipo Cipolatti, Raúl Porchetto, entre otras. Respecto de la dictadura, Pujol (2005) encuentra en el rock un espacio que, si bien no representó una resistencia, ofició de refugio

referencias hechas en sus versos, ese estribillo nos permite visualizar lo que consideramos el núcleo del vínculo entre la representación de los detenidos-desaparecidos y el histórico reclamo por justicia y memoria vinculado a la dictadura. Veamos por qué y en qué medida nos basta esto para comprender ese vínculo en la música.

Por una parte, aparece una necesaria convocatoria a un esfuerzo de voluntad en la frase “cada vez que lo trae el pensamiento”, un llamado a una suerte de militancia de la memoria, que parece reconocer la interpelación de aquel nuevo imperativo categórico formulado por Adorno a partir de Auschwitz, “que Auschwitz no se repita” (Adorno, 2002: 331); en estos términos, parece posible establecer un paralelo con el llamado colectivo y militante en que ha venido siendo movilizada aquella representación. Por otra, porque se hace evidente la dimensión emotiva en la aproximación a la figura, algo que no parece ser mero aditamento sino una componente esencial de la práctica militante, que posterga adscripciones materiales en favor de una resonancia humana situada en lo profundo de quien se aviene a esa práctica: “con la emoción apretando por dentro”. Esa apelación a lo emotivo, reconoce, por otro lado, una pregunta por la trayectoria histórica, un itinerario de la desaparición (“adónde van”), retratando de este modo una intromisión en el vacío de lo indecible (Didi-Huberman, 1997); un vacío cuya fuerza no se resume en un objeto interpelador que condense la muerte (como podría ser la tumba) sino en innumerables espacios (“el agua y los matorrales”), en su misma diseminación en el mundo, confrontándolo con la utópica expectativa política que el régimen del terror mandó desaparecer (“no todos somos iguales”), manifestada como supresión de la diferencia. Hasta aquí, el estribillo de la canción de marras.

Ahora bien, ¿en qué medida una aproximación a la representación del detenido-desaparecido en la obra musical se puede permitir la prescindencia de las condiciones reales de su misma existencia? ¿Qué tipo de vínculo establece la obra musical –en su doble condición de producto musical específico así como de objeto mercantil de la cultura- con su propia relación con el mundo social?

Ello por cuanto, según Adorno (1983), debemos pensar en la obra artística burguesa de acuerdo a su pretensión de ajenidad con respecto al intercambio, al mercado de bienes, en este caso aquél en que interviene la industria discográfica. Si toda obra musical –en la medida en que se trata de una obra de arte- es ideológica y la potencialidad del trabajo artístico se desprende del reconocimiento de su propio carácter fetichista, se trata de pensar acerca del vínculo de la música –en nuestro caso, la que interviene en la construcción de la representación del detenido-desaparecido- con sus propias condiciones de existencia como forma de conciencia. La crítica debe abordar sus propias determinaciones como producto social, es decir, la “base real de las obras” (Adorno, 1983: 299). Se trata de atender a las

---

para los jóvenes en el marco de persecución y censura dictatorial. Al respecto, véase también Alabarces (1993) y Vila (1987).

particularidades que la representación del detenido-desaparecido asume en tanto producto del trabajo social, si entendemos que es fruto de formas históricas determinadas del trabajo así como de un determinado estadio de la división del trabajo.

Proponemos un abordaje, de acuerdo a la temática específica de la obra en cuestión, sobre la construcción, difusión y legitimación de la figura del detenido-desaparecido en la producción musical. ¿Qué forma concreta de narrativa sobre el detenido-desaparecido asume la música? ¿Es posible de ser pensada como reclamo político? ¿Cómo se posiciona respecto de la dinámica industrial hegemónica de la cultura? En estos sentidos, se plantea un interrogante por la relación entre representación y sonido y, en la medida en que se trate de música popular y masiva, por la relación que se establece entre el relato de un proceso histórico específico, el referido en la figura del detenido-desaparecido, y un producto artístico masivo en el marco de la industria cultural.

Entendemos que una mirada sobre la construcción del detenido-desaparecido como representación social no puede soslayar lo que sucede en la música en torno suyo. Ello, por varias razones que estarán presentes en el vínculo entre esta representación y su aparición en la música, a saber: en primer lugar, porque se trata de un objeto artístico de la industria discográfica que a lo largo del siglo XX se corresponde con una transformación del mismo objeto musical no sólo en la producción, sino en su difusión y consumo, en relación con su indiscutible carácter de mercancía.

En segundo lugar (y en congruencia con lo anterior), porque la música es capaz de alcanzar una masividad superior a otros formatos culturales, habida cuenta de la multiplicidad de lugares y medios de difusión a su alcance, lo cual habilita una novedad en la extensión de la representación en cuestión frente a las limitaciones en la difusión de las prácticas políticas militantes al respecto.

En tercero, porque, en este marco, si la música popular encuentra referentes en el culto a la "personalidad" (Benjamin, 1989) propio del sistema de estrellas de la industria cultural,<sup>8</sup> anudando la práctica musical con la "estrella" que la lleva a cabo e imprimiendo así una forma mercantil específica al relato musical,<sup>9</sup> la representación del detenido-desaparecido se articularía con esta forma de la personalidad musical, lo cual, como mínimo, complejiza los términos en que se constituye la representación.

Por último, en la medida en que la música popular en la actualidad cumple una función identificatoria clave (Frith, 2001), la circulación de una narrativa sobre el detenido-desaparecido en ella se articula con un funcionamiento ideológico vinculado a la construcción de identidad, lo cual resulta sumamente rico para abordar el rol de la industria musical en la construcción de la

---

<sup>8</sup> "(...) aquella magia de la personalidad, pero reducida (...) a la magia averiada de su carácter de mercancía" (Benjamin, 1989: 39).

<sup>9</sup> Una forma notoria en este sentido es el llamado *Hit*, una suerte de credencial de cada personalidad del ámbito de la música, que resulta la nominación que adquiere un producto musical validado en su carácter de mercancía por el mercado (esto es, cuyo valor se ha realizado).

figura del “desaparecido” en tanto es pasible de integrarse en los procesos de construcción de subjetividad en que la música interviene.

A este respecto, la riqueza de pensar las manifestaciones musicales de la experiencia del terror (Gr uner, 2006) desde el plano discursivo estriba no sólo en valorar el aspecto comunicativo de la música, sino en permitir una aproximación a los sujetos colectivos que actúan en una esfera discursiva mediante su participación en las prácticas musicales, ya sea en un concierto, en un disco o en un acto callejero.

Por otra parte, pensar la música desde el plano del lenguaje, supone abordar la práctica discursiva (Bajtin, 1992) entendida en sentido amplio, pues más allá de las letras, de los relatos escritos en las canciones o del m sico que las ejecuta, se encuentra un todo imaginario que integra la experiencia de ejecutantes y auditorio, a lo cual no son ajenos los intereses de la industria cultural.

Ciertamente, al valor recreativo que se moviliza en lo musical, se agrega un decir, un planteo, una enunciación que engloba un amplio conjunto de cuestiones: el espacio en que producen, los sujetos del auditorio, los ejecutantes, los promotores así como el mismo objeto musical con sus particularidades, construyen un todo del enunciado. Estamos pensando en una unidad discursiva, sujetos que enuncian, sujetos que se constituyen como interlocutores, un sentido de totalidad que no se reduce a la mera obra sino que retoma las condiciones que la rodean y la construyen, que en tanto tal interviene como enunciado (Bajtin, 1992).

### **La enunciación musical**

Lo que se enuncia, lo que se dice sobre el terror como experiencia histórica, en tanto inscripción dialógica concreta, no puede ser indiferente al diálogo en que interviene la propia obra musical así como el m sico mismo. El peso histórico que tiene una obra musical que se plantea un relato de ese tipo tiene que ver con la existencia de tradiciones anteriores de la canción de protesta con las que ella necesariamente dialoga, de un ideario de contracultura o inclusive de una cierta alternatividad a las “m sicas de mercado”, más allá de que esto opere meramente como expectativa ilusoria, pensándose más allá del intercambio (Adorno, 1983: 298).

Es en este sentido significativo el concierto organizado por Amnesty International en 1988<sup>10</sup> en el estadio de River Plate, en el que tuvieron intervención muchos m sicos consagrados, tanto del ámbito local como internacional. Lo que nos interesa destacar es que se trató de un concierto masivo, es decir, un formato de difusión propio de la cultura de masas, se incluyó la intervención de m sicos consagrados en el mercado discográfico, tuvo lugar en un

---

<sup>10</sup> Nos referimos al concierto de cierre de la gira mundial organizada por la asociación Amnesty International, a efectos de celebrar el 40  aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Al respecto, véase Weinstein (1989).

estadio de fútbol (significativamente a pocos metros del ex centro clandestino de detención que funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada –ESMA-) y Madres y Abuelas de Plaza de Mayo compartieron el escenario con uno de los músicos. En términos bajtinianos, el concierto se inscribe, notoriamente, en un contexto dialógico sumamente complejo, que excede la mera historia de la canción de protesta o la reivindicación de los derechos humanos; se trata de un diálogo en que intervienen públicamente trayectorias y luchas políticas, identidades populares, consumos culturales así como la misma construcción de la figura del detenido-desaparecido. Por otra parte, algo que resulta clave tiene que ver con que la representación en cuestión, movilizadora en la actividad musical, introduce desde otro cariz la problemática de lo público, en la medida en que se articula con una manifestación cultural pública.

En esta dirección, debemos reconocer la importancia de la cuestión de lo público en la cultura, la cual arrastra un conjunto complejo de sentidos. Sin ahondar en ellos, retomamos la conceptualización de Caletti (2006) acerca de lo público entendido como lo propio de la sociedad civil, es decir, en su sentido político. Ello permite recuperar uno de los sentidos de lo público, consistente en entenderlo como lo común (Rabotnikoff, 1997), lo que concierne a un colectivo sin reducirse a intereses particulares, lo público es lo no privado. En nuestro caso, la potencia política de la representación del detenido-desaparecido en la música parece estar fuertemente asentada en esa condición, en la música como un producto cultural que condensa lo común, lo cual permite una suerte de extensión del reclamo llevándolo fuera de los límites de lo que se entiende como político, aunque montado sobre su fuente: lo común. La riqueza de la intervención musical, en este caso, está atravesada por un cruce particular entre dos cuestiones de lo público: la que concierne a las desapariciones y la que hace a la música como producción y escucha colectiva.

Por último, existe un impulso de lo público que se cierce sobre el plano de lo visible (Caletti, 2006); si en este sentido, lo público es lo visible, la representación del detenido-desaparecido puesta en juego en la música establece un diálogo con lo que la música como producto cultural hace visible. Si lo visible en la música como industria cultural encarna lo que los intereses de las empresas discográficas se permiten visibilizar, ocultando las luchas sociales, en la práctica en vivo en el espacio público (por caso, un concierto como el anteriormente mencionado), la aparición del reclamo por la desaparición establece una tensión con aquel régimen de visibilidad (Caletti, 2006) propio de la industria cultural. La representación del detenido-desaparecido condensa ese enfrentamiento implícito, operando una suerte de retroalimentación entre la riqueza de la práctica musical y la potencialidad del reclamo de aparición con vida.



### **Industria cultural y representación musical**

Por su parte, de acuerdo a lo que nos hemos encontrado en la manifestación musical de la representación del desaparecido, parecería que ésta se constituyera efectivamente en un motivo de la industria cultural. En este sentido, es posible preguntarnos por la particularidad de las representaciones en la modernidad, por su propia supervivencia en el campo de la cultura. Si “lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo” (Adorno y Horkheimer, 2001: 176), es posible que se trate, en la música, de un caso arquetípico de agenciamiento de la novedad, más allá de sus pertenencias políticas e históricas puntuales.

Lo dicho puede leerse como un debate acerca de las expectativas de reconocimiento del terror por parte del arte; la constitución de la representación del detenido-desaparecido en un motivo de la realización del capital se asienta sobre la importancia social de esa interpelación del vacío que despierta la representación en cuestión. De tal manera, ello nos sitúa frente a la complejidad incómoda de la relación entre arte, terror, modernidad y mercancía.

Como mencionamos anteriormente, el culto a la personalidad como producto de la industria cultural se encontrará presente en la representación del detenido-desaparecido en las ejecuciones musicales en que interviene. En este sentido, la participación de diversos músicos consagrados en la banda de sonido de la película “Botín de Guerra”,<sup>11</sup> resulta un elemento inescindible de la presentificación de la ausencia que allí opera. De la mano de estas estrellas se asiste a un intento de suturar la angustia que el vacío produce, por parte de la industria cultural, reproduciendo de ese modo su propio motivo como respuesta al vacío diseminado por la presentificación de la desaparición. Aquí, la actitud de la creencia referida por Didi-Huberman (1997), se lleva a cabo apoyada en las formas ideológicas previamente consolidadas por la industria cultural.

En tanto se trata de una narrativa inscripta en la industria discográfica, la representación del detenido-desaparecido adquiere una forma particular. A este respecto resulta notable la difusión (incluso más allá de los límites nacionales) que adquirió la letra de Rubén Blades una vez que “Los Fabulosos Cadillacs” la incluyeron en uno de sus discos. Se vuelve significativa la constitución de la banda musical como un producto de la industria musical (o discográfica) que se constituye como forma apropiada para la difusión del objeto

---

<sup>11</sup> El grupo “Los Pericos” y músicos como Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Gustavo Cordera, entre otros, cierran la película tocando en vivo la canción “Sin cadenas”.

artístico pero también para abonar a un clima social caracterizado por la sensibilización acerca de la problemática de la memoria y el reclamo de justicia ante los crímenes de la dictadura.<sup>12</sup>

Ahora bien, en la esfera del consumo, las determinaciones del producto artístico mercantil encuentran una tensión que impregnará la misma representación del detenido-desaparecido, dada por el culto a la personalidad y el mismo contenido narrativo de la obra. Mientras el primero facilita la circulación y la escucha de la obra en tanto los intérpretes responden a su requerimiento, el segundo alimenta en su masificación una ilusoria expectativa de alejamiento de la esfera del intercambio, que se muestra como enajenación de las propias condiciones de existencia social de la obra artística. La tarea que enfrenta su aproximación desde las ciencias sociales es entonces el abordaje del carácter mercantil que asume una forma determinada de construcción de la conciencia, verbigracia, la imagen del detenido-desaparecido en una canción de moda.

### **Música, identidad y mercancía**

En un trabajo que se propone reflexionar sobre las bases a partir de las cuales podría construirse una est tica de la música popular, Simon Frith (2001), al referirse a las "funciones sociales de la música", rescata especialmente que la música popular cumple con una función social clave en la modernidad propia de la industria cultural. No refleja a los sujetos, no los revela ni expresa, sino que los construye, los identifica a través del gusto musical, los sitúa en grupos sociales. El autor reconoce un involucramiento del ejercicio musical, de sus propias prácticas, en los procesos de construcción de subjetividad que asume particular importancia al tratarse de la puesta en juego emotiva en el espacio público: "[...] Los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten –algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos [...]" (Frith, 2001: 424).

Es decir, los sujetos se construyen a sí mismos a través de las prácticas musicales de las que toman parte, sea en un concierto, en la música editada, o en cualquier otro espacio de consumo musical. Por nuestra parte, es ésta una característica inseparable de nuestra problemática pues hace a la integración de la narrativa acerca del detenido-desaparecido en los procesos sociales de construcción de identidad.

Esto supone intentar una vuelta de tuerca en nuestro análisis, integrando el planteo materialista sobre las características y formas que asume un producto artístico, en su existencia material e ideológica, con una perspectiva que permita tener en cuenta el modo en

---

<sup>12</sup> Ello por cuanto la inclusión de un producto musical en la edición de un disco por parte del capital garantiza no sólo la distribución del objeto mercancía en tanto tal (en este caso, un disco) a escala masiva, sino su difusión ampliada a través del sistema de medios de la industria cultural de la que forma parte: TV, Radio, Cine.

que esa función ideológica de la música popular permea la representación social del detenido-desaparecido.

Entendemos que la especificidad de la música que señala Frith se asienta sobre los procesos históricos de producción artística involucrados en la industria cultural. Si, por otra parte, como también indica el autor, la música popular permite organizar nuestro sentido del tiempo, nuestra memoria colectiva, esto es porque en la modernidad, tal sostiene Simmel (1923), la tragedia de la cultura supone un necesario divorcio, cada vez más acentuado, entre la cultura subjetiva (cuyo significado simplificaremos aquí como ejercicio cultural de los sujetos) y la cultura objetiva (es decir, la objetivación c sica de las producciones culturales).

La celebración el 24 de marzo de 2004 del proyecto de construcción del Museo de la Memoria en el predio de la ESMA<sup>13</sup> permite observar, aún representándose a sí misma como una conquista política histórica, esa riqueza de la música popular en cuanto a su capacidad de organizar la memoria histórica. Por cierto, la participación de m sicos como León Gieco o Joan Manuel Serrat, entre otros, moviliza un conjunto de representaciones ideológicas que se articulan con procesos de construcción de subjetividad y memoria histórica no sólo de acuerdo a las narrativas involucradas, sino por las formas concretas que asumen los productos musicales al ser ejecutados. Luego de la retirada del aura del arte en la modernidad ya problematizada por Benjamin, la personalidad, la estrella, el "himno" (como se suele llamar a las canciones popularmente consolidadas de cada m sico) se muestran como lo que son, como formas ideológicas inescindibles de la práctica musical.

Paralelamente -y releendo los Manuscritos Económico Filosóficos de 1844 (Marx, 2004)- podemos entender aquel planteo simmeliano desde una perspectiva que nos permita comprender el modo en que ciertamente opera hoy en la cultura el proceso de enajenación del ser genérico del hombre en los productos del trabajo bajo la forma mercantil; en este caso, los productos artísticos de un trabajo social.

## **Conclusiones**

En el presente trabajo nos hemos aproximado a la problemática de la representación de los detenidos-desaparecidos por la última dictadura militar argentina a través de su aparición en una producción cultural concreta: la música. Focalizando nuestra mirada sobre la versión de "Los Fabulosos Cadillacs" de la canción "Desapariciones" y considerando otras intervenciones de aquella representación en prácticas musicales en vivo y a través de un film, hemos

---

<sup>13</sup> El 24 de marzo de 2004 se realizó un acto multitudinario en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada en el cual éste se traspasó formalmente a la órbita del Estado Nacional, dando lugar a su transformación en "Museo de la Memoria". El acto, donde confluyeron miles de personas, organizaciones sociales y de derechos humanos, culminó con la música que ofrecieron en vivo varios m sicos populares. Fuente: *Clarín* y *Página/12*.

procurado dar cuenta críticamente del lugar fundamental que asumen las distintas formas mercantiles de la música en la construcción y difusión de representaciones sociales.

Si bien reconocimos que la particularidad de la obra observada estaba dada por la original explicitación del detenido-desaparecido en sus versos, ha sido a partir de su interpretación por un grupo musical argentino y su edición por parte de una empresa multinacional discográfica que ha encontrado difusión masiva en Argentina, lo cual constituye un rico problema y abre interrogantes sobre el vínculo problemático entre industria cultural y representaciones sociales.

Ahora bien, si la cultura como "proceso social total" requiere ser analizada histórica y políticamente, es decir, en relación con la totalidad social concreta que integra, sin desatender la construcción y reproducción de lo hegemónico (Williams, 2000), pues es en esta consideración donde se juega su potencia transformadora,  qu  sucede cuando las manifestaciones concretas en que ello tiene lugar son producto de los sujetos hegemónicos como es el capital multinacional discográfico? La respuesta a este interrogante no es precisamente tranquilizadora, en tanto requiere recuperar el sentido político de las formas culturales concretas tal como existen: el disco, el "himno", el " dolo musical", la "magia de la personalidad" como resultados de la existencia mercantil e industrial de la cultura e inscriptos en sus dinámicas de reproducción. La configuración de fuerzas presentes en el espacio cultural y político donde intervienen estas representaciones se muestra lo suficientemente compleja para no dejarse reducir a planteos maniqueístas de la acción política.

Lo dicho no ha pasado inadvertido para Gabriel Fernández Capello o "Vicentico", integrante de "Los Fabulosos Cadillacs", quien en una entrevista en 2005 hacía referencia al problema de la práctica musical respecto de la solidaridad, en lo que para él resulta finalmente una opción política: "Una cosa es ser generoso con los que necesitan ayuda, y otra, usar las desdichas ajenas para inflar el ego. No, la última vez que estuve en uno de esos eventos fue cuando se celebraron los 20 años de las Madres de la Plaza de Mayo. No podíamos negarnos, ya hacíamos Desapariciones, otra canción tremenda de Blades. Se trataba de vivir ese momento histórico y de meterse en un mundo femenino que está fundado sobre el dolor, la herida que no se cura" (Manrique, 2005).

La producción cultural de la representación del detenido-desaparecido en Argentina, tal se ha planteado, encuentra una potencia que le viene dada por las mismas formas mercantiles que asumen los productos artísticos. Sucede que, tal indica Marcuse (1972: 65), "en la sociedad burguesa plenamente desarrollada, el valor de mercado sobreesee el valor de la creatividad individual; cuando esta última sirve para incrementar el primero, lo que se reafirma es el mercado más que el individuo"; merced a ello es la industria cultural objetivamente capaz de integrar el relato sobre los detenidos-desaparecidos en uno de sus productos.

¿Qué perspectivas de lucha se pueden construir en el campo de la cultura si la posibilidad de circulación de representaciones de procesos históricos está dada por la necesidad de ventas de los grandes sellos discográficos? Se trata pues, no de negar la posibilidad de la lucha política a través de la cultura, sino de reconocer la presencia más carnal de la industria cultural en nuestras propias representaciones políticas, históricas e identitarias: a ellas moldea, propicia, difunde y legitima, dejando al análisis el ineludible objetivo de la crítica acerca del descubrimiento de esos espacios de fisura en que la representación del detenido-desaparecido pueda presentarse como disrupción, aún frente a sus mismas condiciones de existencia.

### **Bibliografía**

- Adorno, Theodor Wiesengrund; 1983; *Teoría estética*. Barcelona; Orbis.
- Adorno, Theodor Wiesengrund; 2002; *Dialéctica Negativa*. Madrid; Editora Nacional.
- Adorno, Theodor Wiesengrund y Horkheimer, Max; 2001; *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid; Trotta.
- Alabarces, Pablo; 1993; *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- Anderson, Perry; 2003; *Neoliberalismo: un balance provisorio*. En Emir Sader y Pablo Gentili (Eds.). La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social (pp. 13-27). Buenos Aires; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Bajtín, Mijail; 1992; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid; Alianza.
- Basualdo, Eduardo; 2000; *Concentración y centralización del capital en la Argentina durante la década de los noventa. Una aproximación a través de la reestructuración económica y el comportamiento de los grupos económicos y los capitales extranjeros*. Buenos Aires: FLACSO/Universidad Nacional de Quilmes/IDEP.
- Benjamin, Walter; 1989; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos I. Madrid; Taurus.
- Caletti, Sergio; 2006; *Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política (y comunicación)*. Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nº 17, pp. 19-78, UAM-Xochimilco.

- Ciancaglini, Sergio y Granovsky, Martín; 1995; *Nada más que la verdad. El juicio a las Juntas*. Buenos Aires; Planeta.
- Didi- Huberman, Georges; 1997; *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires; Manantial.
- Frith, Simon; 2001; *Hacia una est tica de la música popular*. En F. Cruces y otros (Eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-436). Madrid; Trotta.
- Gr ner, Eduardo; 2006; *Arte y Terror: una cuestión "moderna"*. *Confines*, N  18, pp. 19-28, Buenos Aires.
- Manrique, Diego; 2005; *REPORTAJE: Fabuloso Vicentino*. *El País Semanal*, 05 de junio de 2005. Disponible en [http://www.elpais.com/articulo/portada/Fabuloso/Vicentino/elpepu/20050605elpepspor\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Fabuloso/Vicentino/elpepu/20050605elpepspor_3/Tes) (consulta 04 de junio de 2010).
- Marcuse, Herbert; 1972; *El individuo en la gran sociedad*. En *Ensayos sobre Política y Cultura* (pp. 41-86). Barcelona; Ariel.
- Marx, Karl; 2004; *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue.
- Minelli, María Alejandra; 2005; *Algunas formas menores en la cultura argentina finisecular (XX)*. *Astrolabio-revista virtual*. N  2, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/minelli.php> (consulta 03 de junio de 2010).
- Pujol, Sergio; 2005; *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Rabotnikoff, Nora; 1997; *El Espacio Público y la Democracia Moderna*. México: Instituto Federal Electoral.
- Simmel, Georg; 1923; *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba; Universidad Nacional de Córdoba.
- Vila, Pablo; 1987; *Rock nacional and Dictatorship in Argentina*. *Popular Music*, N  6 (2), pp. 129-148.
- Weinstein, Deena; 1989; *The Amnesty International Concert Tour: Transnationalism As Cultural Commodity*. *Public Culture* N  1 (2), pp. 60-65.
- Williams, Raymond; 2001; *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond; 2000; *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Wortman, Ana; 2002; *Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina*. En D. Mato (Ed.). Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder (pp. 327-338). Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

### **Fuentes documentales**

Bellas, José; *Sin Cadenas*. Suplemento S , Clarín, 19 de marzo de 1999.

Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF). Sitio online <http://www.capif.org.ar/>.

Casciero Roque; *Cómo me voy a olvidar*. Suplemento No, Página/12, 20 de abril de 2000.

Curia, Walter, *Kirchner en la ESMA: "En nombre del Estado, vengo a pedir perdón"*. El país, Clarín, 25 de marzo de 2004.

de Lama, George; *A concerted effort superstars rock the world on behalf of human rights*. Chicago Tribune, 21 de octubre de 1988.

Guinzberg, Victoria; *"La verdad es la libertad absoluta"*. El país, Página/12, 25 de marzo de 2004.

*Industrias Culturales en Argentina. Los años '90 y el nuevo escenario post-devaluación*. Documento de trabajo N  1, 2004, Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.

Piqué, Martín; *De recorrida por el infierno*. El país, Página/12, 25 de marzo de 2004.

Míguez, Daniel; *Música, poesía y política, entre el calor y las lágrimas*. El país, Clarín, 25 de marzo de 2004.

Rodríguez Yebra, Martín; *El Presidente pidió perdón en la ESMA*. Política, La Nación, 25 de marzo de 2004.

Urfeig, Vivian; *"No fue sólo Rock and Roll"*. Espectáculos, Clarín, 14 de octubre de 1998.