

Abel Gilbert

Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura. (1976-1983)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021,
336 páginas. ISBN: 978-987-3823-52-7

Camila Millán

INCIHUSA-CONICET / UNCUYO

<https://orcid.org/0009-0003-8936-0116>

camillangranval@gmail.com

Abel Gilbert ofrece generosamente su disposición al pensamiento crítico al vislumbrar encuentros, posibilidades y encrucijadas simbólicas en un pasado en el que, en apariencia, sólo había sonidos dispersos. Discos, recitales, conciertos, canciones y trayectorias artísticas devienen, a partir del abordaje del autor, en elocuentes ecos polisémicos para repensar la densidad de la dimensión sonora del período de la última dictadura cívico eclesiástico militar en Argentina (1976 - 1983).

En *Satisfacción en la ESMA* el autor recupera voces, en tanto susurros, gritos, alaridos y palabras; descubre y da cuerpo a interpretaciones de las iteraciones sonoras y las particularidades del audio de una época ya no sólo como parte del disfrute estético o del *alimento espiritual* de una nación sino también abriendo y profundizando una arista poco o sutilmente explorada: el lado siniestro de los usos de la música y el sonido, la



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

exaltación sensorial de la emoción para unos fines distintos a los de la contemplación y reflexión artística. Esta dimensión *otra* de la música es abordada y conceptualizada como elemento de tortura, como espacio donde se despliegan contradicciones y como entretenimiento disuasivo. Las tensiones entre silencio y ruido conforman una descripción densa del *ethos* sonoro de una época tan represiva en términos políticos, como prolífica y oblicua en cuanto a manifestaciones culturales. La tensa convivencia entre la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde funcionó uno de los principales Centros Clandestinos de Detención, ubicada en Avenida del Libertador 8151 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y el Estadio Obras Sanitarias, emplazado a menos de diez cuadras de allí, sobre Av. del Libertador al 7395, configuró una distancia reversible que resulta central en el cuestionamiento que vertebra el libro.

En el capítulo “Marchar”, existe un abordaje de los modos en los que las músicas irrumpen en el *continuum* social cotidiano como “... pura interferencia del espectro y el tiempo histórico”.¹ El sonido aparece como una metáfora del *estar* en relación con la otredad. La predominancia de la marcha como sonoridad en el período dictatorial permite, por un lado, ahondar en las genealogías modernas del uso militar de una música que “... no sólo debía ser enaltecida sino disciplinar” (29); así como avanzar sobre los usos y deformaciones de himnos y marchas por parte de artistas provenientes del campo de la música popular. Ciertos aspectos de los discursos de la música castrense se actualizan en el universo del rock, habilitando además otros interrogantes que insisten en el libro: la relación entre música y ruido, música y distorsión, música y gritos. Estas tensiones manifiestas en lo musical preceden al comienzo de la dictadura.

“Escuchar”, el segundo capítulo del libro, propone al sonido como medio de comunicación, afirmando que existió una voluntad de *hacer saber* a través de la escucha para infundir temor. La sonoridad cruenta es un indicio que funciona como amenaza. Gilbert se pregunta por el paisaje sonoro² de la dictadura. Lejos de tratarse de descuidos, los sonidos estridentes del horror, así como los usos del silencio y el estruendo por parte de las fuerzas militares dan cuenta de la existencia de una trama orquestada que urdió ese sentido represivo plausible de ser percibido a partir de los sentidos.

Escuchar era, muchas veces, parte de la tortura. En este sentido, escuchar y cantar se actualizan en el relato como dos extremos de una práctica muy presente en la

1 Abel Gilbert, *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura. (1976-1983)*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2021), 26.

2 El modo de comprender a los sonidos y silencios del período dictatorial tensiona la noción de *soundscape*-paisaje sonoro- propuesta por Raymond Murray Schaffer, más orientada a la preservación de espacios sonoros que se “perderían” por los avances de la tecnología y sus correspondientes impactos en el paisaje audible.

época: la confesión. Los imaginarios confesionales y la tortura como práctica bélica y política encuentran continuidades con otros personajes y momentos históricos, donde con distintos nombres, se ejerce la vigilancia acústica. El silencio es presentado como parte del repertorio de la manipulación sonora de la época.

Siguiendo el rastro ético y estético de *La naranja mecánica*, aquella novela de Anthony Burgess de 1962 adaptada al cine por Stanley Kubrick en 1971, Gilbert señala otros usos y concepciones posibles de la música y reaviva la pregunta por la relación entre música y genocidio: “¿Por qué se supone que (la música) fue inmune a las fuerzas sociales o que permaneció ajena a los procesos de politización y de corrupción que infiltraron en tantos aspectos la vida de una época?” (78).

En el capítulo tres, titulado “Ludovico”, en alusión al tratamiento por el cual Alex (el personaje principal de *La naranja mecánica*) “Una vez inyectado con una sustancia farmacológica que lo domestica, es sometido a la exposición de películas muy violentas” (p. 76), se inscribe a los acontecimientos de la dictadura en la historia de los usos tortuosos del sonido. La descripción del devenir siniestro de lo sublime desemboca en la noción de *violencia sonora* en la que “...la música es menos importante que el sonido” (92). Esta dimensión del horror sistemático traza puentes entre el ámbito militar, el científico-experimental y el artístico.

En “Canción oblicua”, el autor señala las tendencias imperantes que proponían a la música como “un mundo separado, una esfera autónoma... una verdad autoevidente que no necesita validación externa” (98). Es decir, la música es música. Sobre esta tautología se instaló la idea de la música progresiva que se actualiza en el rock, entre otros géneros. Este devenir tensionó ciertas tradiciones y prácticas vinculadas al soporte textual de la música, ya que se “...valorizaba cierto regodeo con la abstracción por encima de lo cantado” (100).

El extendido uso del término *matar* en este período permite vislumbrar que “... la lógica del terror clandestinizaba el sentido del verbo a la vez que facilitaba su uso banal” (102). En el texto se exploran las ambigüedades, negociaciones y sentidos encriptados, así como los procesos de censura y autocensura. De algún modo, “... la opacidad marcaba con su tono a la mayoría de las noticias sobre la violencia” (107). Esta clave resulta interesante como punto de partida de la interpretación de diversas producciones culturales tales como el correo de lectores, revistas, críticas de recitales, entrevistas, películas, historietas y novelas.

Si bien Gilbert describe varios intentos de los artistas de direccionar las interpretaciones de sus obras, la descripción de la época hace notoria la capacidad de la música para decir sin decir, para ocultar en la autocensura lo central, inseminando

dudas, ambigüedades, señalamientos que resultan ilegibles/inaudibles para oyentes distraídos.

En "Música de la normalidad", se explica cómo fue posible que se conjugaran en tiempo y espacio, una fiesta popular orquestada por marchas y consignas militares, y los estertores y estruendos de los Centros Clandestinos de Detención. Aquí, el autor expone las múltiples capas de sentido que pueden irse develando en torno al mundial de 1978, los guiños de resistencia y las aplastantes músicas encargadas, pagadas y coreadas por distintos actores centrales preocupados por la perpetuidad del modelo represivo de la dictadura. En este sentido, también se reponen las modulaciones del tango en este período: como música oficial y como vanguardia estética; barriendo los espacios que existen entre repertorios, prácticas, tapas de discos, metamensajes, discursos políticos públicos en presentaciones musicales, entre otros episodios que emergen a la superficie para permitirnos pensar la dimensión sonora de ese momento.

La música castrense primó frente a otras posturas posibles de adoptar para ser sede del campeonato mundial. En la dimensión sonora, en la voz del dictador Jorge Rafael Videla entre otras, se escurrieron las emociones y los detalles sensibles de la experiencia represiva. Esta información no aparece ya en la ambigüedad del signo lingüístico, sino en el sonido en sí mismo, "... la voz se ha devorado al texto" (137). La magnitud del sonido vinculado a las festividades deportivas silenciaba e imposibilitaba otras escuchas, "... entre otras cosas porque nadie escuchaba más que su propio grito" (139).

En cierta consonancia con otras interpretaciones que se valen de lo teorizado en torno a la experiencia del horror nazi para pensar la última dictadura, Gilbert encara en el apartado "Historia de dos ciudades" una sutil comparación de París durante la ocupación alemana y Buenos Aires durante la dictadura. No es novedosa pero sí pertinente la observación sobre la proliferación de actividades artístico culturales de entretenimiento en momentos de rispidez y complejidad política. En términos de Gilbert, esto sucede en parte porque existe una "sonoridad anestésica". El espesor de la historia indica que "... la claridad de hoy es la opacidad del pasado" (163). Con la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, surgieron nuevas significaciones en torno a la música. En 1979, la emergencia del suicidio como horizonte y como práctica política dialoga en sus múltiples sentidos con distintas manifestaciones artísticas. Gilbert nos asoma a la complejidad no sólo de las evocaciones del pasado, sino de las tramas en la que las y los prisioneros se encontraron inmersos durante la dictadura.

En este marco, el autor repone sucesos y discursos en torno a la visita del compositor Alberto Ginastera al general Videla, donde el músico obsequió parte de su obra al dictador. El análisis musical y socio-semiótico de la obra de Ginastera establece puentes entre música y contexto y vierte luz sobre sus mutuas implicaciones. En esta etapa de la dictadura las divergencias eran *vox populi*, lo sonoro tomaba otra dimensión expresiva del conflicto, ya no sólo económico y de presiones internacionales, sino también interno: "... la amenaza se escondía tanto en los silencios genuflexos como en los ruidos. Todos portaban un significado" (201).

El personaje de Alicia y sus múltiples recreaciones estuvo presente no sólo en las poéticas de las canciones,³ sino también en tapas de discos, remeras, como un código compartido entre quienes creían que *había algo más detrás del espejo*. Alicia, retomada en múltiples sentidos, funciona como ejemplo de los juegos liminales en torno a la inteligibilidad de los mensajes políticos vehiculizados a través de lo artístico en los distintos momentos de la dictadura.

La Guerra de Malvinas en 1982, el impacto de la prohibición de la música cantada en inglés y su posterior correlato sonoro resultaron un estímulo para trazar un nuevo horizonte artístico-político en el país.⁴ En el capítulo "Transiciones", se reconstruyen canciones y recitales que funcionaron como hitos de ese cambio de era. Así, las escurridizas genealogías de las canciones de protesta se reactualizaron en el marco de la pregunta por las condiciones de posibilidad de acontecimientos tan horribles como los perpetrados por el gobierno militar.

De algún modo, *Satisfacción en la ESMA* propone una lectura que invita a involucrar el oído y la escucha, ya que ubica a la música y los sentidos que circulan en torno a ella como protagonistas del discurso social. Asimismo, se destacan en el texto la multiplicidad de aportes teóricos y la reconstrucción histórica sensorial de una época para pensar la música y el sonido con sus respectivas modulaciones en dictadura y democracia.

En un relato marcado por la presencia de "... segregaciones, accidentes, trastocamientos, yuxtaposiciones, detecciones de lo imprevisto, hallazgos de agujas en el pajar, nominalismos, gestos incompletos, cortes, lagunas y agujeros negros" (287), encontramos posibles claves para *escuchar mejor* a una época, sus músicas, ruidos y silencios; y así afianzar los lazos políticos entre escucha y memoria.

3 El autor establece diálogos entre múltiples producciones culturales nacionales y de otras latitudes que retoman a Alicia, protagonista de la novela "Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas", escrita por Carroll Lewis y adaptada varias veces al formato cinematográfico.

4 La dimensión sonora de Malvinas aparece en: Esteban Buch y Abel Gilbert (comps.). *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2022).