

**CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA A TRAVÉS DE LA MUSICA LA  
EXPERIENCIA DEL MOVIMIENTO DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO**

**ANDREA CATALINA SUAREZ BAUTISTA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES**

**CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA**

**BOGOTA D.C.  
2010**

**CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA A TRAVÉS DE LA MUSICA LA  
EXPERIENCIA DEL MOVIMIENTO DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO**

**ANDREA CATALINA SUAREZ BAUTISTA.**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE POLITÓLOGA**

**DIRECTORA DE TESIS**

**PILAR CUEVAS MARÍN**

Doctora en Estudios Culturales

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES**

**CARRERA DE CIENCIA POLÍTICA**

**BOGOTA D.C.**

**2010**

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAPITULO I. DEBATE POLÍTICO SOBRE LA MEMORIA COLECTIVA Y LA MUSICA COMO INTERPELACIÓN DE IDENTIDADES.....	6
1.1. La memoria colectiva como espacio de representación y disidencia.....	6
1.2. La música como interpeladora de identidades sociales y repertorio de acciones concertadas en el movimiento social.....	13
2. CAPITULO II. EL MOVIMIENTO DE LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO: LA MEMORIA COLECTIVA Y LA MÚSICA COMO ARTEFACTO.....	19
2.1 Memoria colectiva y música: entre la representación y acción...	20
3. CAPITULO III. INTERPRETACIÓN MUSICAL DE LOS CANTOS DE LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO.....	28
3.1 Hermenéutica musical y la localización de las memorias.....	32
3.2 Semiótica musical y construcción discursiva del movimiento...	36
4. CONCLUSIONES.....	41
5. ANEXOS	
Anexo 1-6 Letras y acordes de las piezas musicales seleccionadas.....	
Anexo 7 Glosario de términos musicales usados en la investigación.....	
Anexo 8 CD con el audio de las piezas musicales abordadas en la investigación.....	

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de la intensión personal por articular el uso de productos culturales -específicamente de la música- en la construcción de la memoria colectiva. En aras de reivindicar un movimiento con un recorrido significativo en términos de reconocimiento y apropiación de la memoria, teniendo además en cuenta su ubicación geográfica y el posicionamiento de la música vocal e instrumental en el territorio (migración italiana, así como la apropiación de formas y significaciones musicales propias de la península itálica) se eligió al Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, con el fin de establecer las conexiones propias de la memoria colectiva con la música en la Argentina del siglo XX.

El escrito se enfoca en el macro molde hermenéutico de la Ciencia Política, apoyado en conceptos provenientes del post-estructuralismo y busca responder a la siguiente pregunta como propósito que guía la investigación: ¿De qué manera ha contribuido la música en la construcción de memorias colectivas disidentes en lo que corresponde a la experiencia del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo? Para dar luces sobre este interrogante, se introducen elementos teóricos que permiten abordar la relación sobre la memoria colectiva y la música en el movimiento de Madres de Plaza de Mayo; partiendo de la noción de la memoria colectiva como un espacio de representación y su visión desde una perspectiva disidente (Gnecco, 2000).

Por demás, la música es reconocida por su fuerza como *interpeladora de identidades sociales*; idea que hace una relectura de Gramsci a través de Lacan y Althusser, a la vez que realiza una apropiación selectiva de algunas propuestas del post-estructuralismo francés. Posteriormente se analiza el contenido de algunas piezas musicales que enfatizan en el tema de la dictadura como coyuntura crítica (Berins y Collier, 1991) e identifican algunos de los problemas

sociales que son definidos colectivamente por el movimiento. La música actúa como mecanismo de expresión que dota de lenguaje a la protesta, por ello en la última parte del escrito se hace un análisis e interpretación discursiva y musical sobre unas piezas (musicales) seleccionadas y enmarcadas en distintos géneros; análisis que se apoya en elementos de la hermenéutica y semiótica musical.

Dilthey, en su ensayo *El origen de la hermenéutica* (1905), sostiene que no sólo los textos escritos sino toda manifestación de la vida humana, es susceptible de interpretación. En congruencia con esto las piezas seleccionadas son susceptibles de dicha interpretación y así mismo la memoria colectiva. Se analizan elementos discursivos lingüísticos y no lingüísticos presentes en la música, los cuales, confieren un carácter propio a las memorias colectivas disidentes sobre el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, su localización, su temporalidad y sus cadenas de significantes.

El criterio de selección de los ejemplos musicales fue el resultado de una comunicación entablada -vía correo electrónico- con la emisora de las Madres de Plaza de Mayo "AM 530 - La Voz de las Madres", allí se hizo la siguiente pregunta: ¿Cuáles creen que son las canciones que a su criterio representan la lucha y la memoria del movimiento de Madres de Plaza de Mayo? De esta comunicación se obtuvieron los siguientes resultados (temas) para la investigación: *La memoria y las madres del amor* (2001) de León Gieco; *Que se queden quietas* (1988) de Teresa Parodi y *A la Madre de Mayo* (1983) de Rafael Amor. Con el propósito de contextualizar y dar miras sobre los problemas sociales acaecidos durante la dictadura Argentina, se recurrió a una lista de canciones que fueron prohibidas y censuradas durante este período, de esta indagación se obtuvieron las siguientes canciones: De Piero (1974), *Para el pueblo lo que es del pueblo*; de Charly García (1983) *Los dinosaurios* y del grupo Sonido Sucio, *Argentina*, canción hito del punk argentino que critica la desaparición de miles de seres humanos, en especial aquella de sus familiares durante la dictadura. Finalmente y en aras de dilucidar la

perspectiva extranjera acerca de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, se escogieron dos canciones escritas fuera de Argentina que dieran cuenta de este hecho: la composición *Mothers of the disappeared* (1987) del grupo U2 y del intérprete español Ismael Serrano, *La madre de Mayo* (1998).

Podemos decir acerca de la investigación que se justifica en tanto que incorpora dos ejes importantes: el primero reúne relevancia político social y el otro señala su aporte a nivel académico. En cuanto a su relevancia político-social, la construcción de memoria colectiva en la dictadura Argentina merece ser analizada, ya que esta conlleva una nueva visión histórica y social por medio de la cual se ha de conocer la verdad, las causas y el desarrollo de la dictadura. Esto contribuye a que las sociedades aprendan a establecer alternativas con las que mantener y construir la memoria colectiva a pesar de la represión política; además es útil en períodos de conflicto, pues conocer lo que ya pasó puede sugerir una mirada crítica a la forma de asumir y enfrentar un conflicto por medios violentos.

Paralelo a esto el enfoque en el Movimiento de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, aporta un conocimiento importante en el manejo de grupos de víctimas y deja al descubierto la faena que implica escudriñar y conocer la verdad a través del tiempo; este escrutar se logra por medio de diversos mecanismos de lucha que van más allá de formas de acción violenta y coerción física. Entre otras cosas aporta un carácter político importante, pues a medida que se constituye el movimiento social de las Madres de Mayo, hay a su vez diversos cambios en la memoria colectiva Argentina, en cuanto al movimiento en sí, a la dictadura y a la actualización de la memoria por la labor de las madres.

Por otra parte el análisis de la memoria colectiva desde la música, sugiere ir más allá del discurso mismo y penetrar en la esfera social y cultural de las sociedades. La música lleva en su armonía, métrica y melodía, recuerdos que evocan situaciones políticas como momentos de gozo nacional, tiempos de represión y pérdida social; un ejemplo de ello, las dictaduras y las masacres. De

igual forma la música en sí misma, es evidencia de imaginarios individuales y colectivos que forman parte de la memoria colectiva; en este caso, desde una perspectiva disidente. Esto quiere decir que desde la memoria colectiva es factible cuestionar los discursos y las prácticas políticas hegemónicas, en aras de la creación de alternativas políticas y sociales (Gnecco, 2000).

En el ámbito del aporte académico la investigación sobre la contribución de la música en la construcción de memoria colectiva, se hace relevante en la medida en que genera un aporte teórico interdisciplinario en donde se trasciende la comprensión de la música, no sólo como portadora sino también como constructora de memoria colectiva. Un aporte importante para la Ciencia Política en el tema de recuperación de la “verdad” histórica, la justicia y la reparación. Es igualmente útil para músicos y compositores que quieran tratar la relación entre las emociones, sentimientos y la forma en que la música se vincula al ámbito político. En esta medida la interdisciplinariedad, supone la apertura de la Ciencia Política en la comprensión de elementos y artefactos culturales como la música, que dotados de una simbología permiten ahondar en la percepción y comprensión que las víctimas y colectivos sociales establecen con respecto a la violación de los Derechos Humanos y fundamentales.

La investigación de la memoria colectiva desde la música, genera un aporte en la reconstrucción de datos a la hora de precisar quiénes son víctimas a nivel colectivo y como establecer una reparación a las mismas. Entendiendo por reconstrucción: selección, organización e interpretación de datos, hechos o situaciones. En otras palabras, la música puede constituirse en herramienta para la reconstrucción de datos y hechos colectivos; cuestión que se viene haciendo en el modelo de *focus group* y que podría facilitarse recurriendo a ella.

Por lo expuesto hasta el momento se puede afirmar que la relación entre la música y la construcción de memoria colectiva en el estudio del Movimiento de las

Madres de Plaza de Mayo, aporta diversos elementos concernientes al eje académico en la creación de nuevos escritos críticos e investigaciones sobre las dictaduras en Latinoamérica, además fomenta un manejo integral en las políticas públicas y programas de reparación de las víctimas. La música se convierte en un vehículo de expresión, ella no sólo facilita la reconstrucción de información valiosa para quienes elaboran y ejecutan dichos programas y políticas, sino que también es útil como mecanismo para la elaboración de historias de vida grupales, por consiguiente, es útil para el manejo del duelo social.

Por otra parte comprender esas verdades y memorias colectivas disidentes a través de la música, implica dar a conocer canciones escritas o interpretadas sobre el tema -tanto por latinoamericanos como por europeos y habitantes de otras partes del mundo-. Este aporte es importante para quienes estudian la relación música y sociedad, música y política, así como para músicos compositores e intérpretes. Comprender el papel de la diáspora Argentina en la construcción de estos temas musicales, permite identificar la mirada de los extranjeros -de diferentes partes del mundo- sobre lo ocurrido durante la dictadura Argentina y su visión sobre el movimiento de Madres de Plaza de Mayo.



## **1. CAPITULO I.**

### **DEBATE POLÍTICO SOBRE LA MEMORIA COLECTIVA Y LA MUSICA COMO INTERPELACIÓN DE IDENTIDADES.**

El siguiente aparte tiene como propósito dilucidar algunos de los aportes teóricos que desde el campo de la memoria colectiva contribuyen al análisis conceptual y político planteado en la presente investigación. Así mismo se busca introducir una línea teórica sobre la música, su relación con los movimientos sociales y con los procesos de construcción de identidades. Para ello introduciremos el tema de memoria colectiva desde el recordar y el olvidar, o en su defecto, el silenciar y el olvidar. Esto permitirá a lo largo del análisis retomar temas como el cambio y la transformación de sentido, así como la creación de sujetos y de ideas sobre un conglomerado social en el campo político. Posteriormente señalaremos el carácter disidente de la memoria colectiva y sus avatares como espacio de representación, para luego hacer conjunción con la noción de la música como artefacto portador de memoria colectiva y su uso desde una perspectiva disidente en el movimiento social.

#### **1.1 La memoria colectiva como espacio de representación y disidencia**

Existen diversas formas de aproximación a la memoria que la califican como colectiva o individual, y otro lugar asume la memoria en relación al poder que distingue una postura oficial de la misma y una disidente. Este contexto da sustento a la investigación e introduce un adjetivo más en la memoria, el cual alude a su función como espacio de representación.

En cuanto a la primera asignación de adjetivos es necesario resaltar que la memoria individual tiene un lugar mayor de investigación en aspectos propios de la biología, la sicología, la neurología y disciplinas afines. Por ello me centraré como primera medida en abordar el aporte teórico de Maurice Halbwacs, quien asume que la memoria sólo puede ser entendida como un proceso colectivo. Según Maurice Halbwacs (*On collective; the legendary*), la memoria colectiva es el proceso o la capacidad de poner recuerdos en común, de esta manera la sociedad se forma y se mantiene por el recordar de sus miembros, es decir que se da una memoria compartida que bebe de un depósito común de significados en donde se entretajan símbolos, signos, un repertorio lingüístico y una memoria individual resignificada con el contacto social. El pasado no se preserva, es reconstruido con base en el presente. A través de la socialización del recuerdo se reconstruye lo que fue y se elabora la distinción entre un “nosotros” y un “ellos”. Esto implica la complejidad al interior del grupo y de su estructura, como la presuposición de puntos en común que lo caracterizan, sin olvidar el entramado de las relaciones de poder. La noción de encuadramiento de Halbwacs, posibilita la relación entre los individuos y el medio en el que se desenvuelven, de esta forma una plaza, una pieza musical, un monumento, se convierten y se constituyen en espacios para la significación, a la vez que viabilizan la localización de las memorias individuales; siendo estas cadenas de significantes las encargadas de la construcción de sentidos en distintos momentos y las responsables de establecer un tejido social y político -este punto se abordará posteriormente en la localización de la memoria del Movimiento, pero desde una perspectiva diferente a la de Halbwacs-.

Partiendo de esta postura el recordar y el recordar acarrear una oposición, el silenciar y el olvidar. En esta medida vale destacar que en el proceso de la construcción de la memoria colectiva y de socialización, se encuentra presente la capacidad de la *afección* al otro, de esta manera se puede afectar a través de la palabra, por medio del accionar y/o a través de una cadena de signos

y símbolos. Esta posibilidad de afección constituye en sí la presencia de relaciones de poder en el campo de la memoria colectiva, relaciones que responden a patrones culturales, de tradición y a jerarquías propias de los conglomerados sociales (ya sea por edad, género, carisma o dinero). Es decir que tanto la rememoración como el olvido, sugieren dentro de sí el elemento del poder y esto hace de la memoria colectiva, un tema político en donde también hay una re-significación y una amalgama de recuerdos sobre el poder ejercido y el padecido en distintas sociedades.

Así la rememoranza del poder padecido desemboca en resistencia y búsqueda de la verdad, mientras que la del poder ejercido, busca controlar la producción, en especial si es simbólica. La idea del control de la memoria remite necesariamente al tema del olvido, al silencio y a la diferenciación de tipos de memorias colectivas, oficiales y disidentes. Esto quiere decir que desde la memoria colectiva es factible cuestionar los discursos y las prácticas políticas hegemónicas para crear alternativas políticas y sociales; en este caso estaríamos hablando de memorias colectivas disidentes. A su vez el control de la producción simbólica y de la misma memoria alude a una perspectiva oficial que busca mantener el *statu quo* (Gnecco, 2000).

En la perspectiva que comprende a la memoria como un espacio en donde se entretajan, desestructuran y recomponen relaciones de poder, esta (la memoria) se concibe como un terreno de disputa entre lo oficial y la disidencia. Paloma Aguilar, afirma que el enfrentamiento entre memorias puede afectar la estabilidad de los regímenes políticos, sobre todo en momentos de cambio o crisis política (Aguilar, 1996: 6). Esto implica que coexisten desigualdades y asimetrías sociales, así como memorias con un carácter desigual en relación al poder, lo que nos permite hablar de memorias dominantes en relación al status y al poder. En la memoria oficial no sólo hay una domesticación de la misma a través de la historia, de los productos simbólicos oficiales, de las normas jurídicas y de los medios de

comunicación, además se crean y construyen dispositivos de “verdad” y legitimación, se desarrollan objetos discursivos como la exaltación de imagen de nación y la exacerbación de su identidad por encima de otros tipos identitarios que buscan la legitimación de su noción de comunidad política imaginada y un proyecto de identidad moderna; utilizando artefactos que promueven un pasado temporal y una continuidad rememorada, la memoria oficial nos impone lo qué se debe recordar y cómo se debe hacerlo.

Por su parte la memoria colectiva desde una perspectiva disidente, postura que concierne al Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, resalta la lucha de los grupos contra el poder hegemónico que generalmente justifica el uso de la violencia y la noción de excepción para mantener las asimetrías y desigualdades de poder. En ella se desarrollan procesos locales de construcción de identidad y se comprende la diversidad al interior de los mismos abogando a la heterogeneidad. La noción de heterogeneidad implica entonces que se debe hablar desde una perspectiva en donde se comprenda a la memoria como una memoria holística; lejos de ser unívoca, subyace en ella la concepción de *memorias colectivas disidentes*.

En congruencia a lo anterior y asumiendo el uso de dispositivos, estrategias, signos y símbolos propios de cada tipo de memoria, la memoria colectiva también adquiere un punto importante como espacio de representación al concebirla como parte de un todo: la memoria social. En este sentido actúan dentro de ella estrategias de reproducción y dinámicas de resistencia, mecanismos de control simbólico propios de la memoria oficial, como artefactos para la defensa de heterogeneidades. En esta medida los sujetos políticos y sociales, ya sea desde una perspectiva oficial o disidente, reconstruyen su historia, su identidad y su identificación, haciendo de su memoria un espacio de representación, con unas reglas de juego, una serie de incentivos, una cosmovisión y un manejo de signos, símbolos y cadenas de significantes. Los

movimientos sociales como el de las Madres de Plaza de Mayo, abogan desde una perspectiva disidente la memoria como espacio de representación. Así, la “Ley de Presunción de Muerte en 1979; el reconocimiento del presidente Videla en Caracas acerca de “excesos”; y la declaración del radical Ricardo Balbín anunciando la muerte de los desaparecidos” (Dalessandro, 1998: 41), son muestra y consecuencia del valor de la memoria colectiva como espacio de representación para el movimiento, pues fueron hechos incentivados desde mecanismos propios de la disidencia y la construcción de memoria desde esta perspectiva.

La memoria como espacio de representación permite identificar sus usos desde distintas posiciones en la arena política, se establecen criterios para la selección de los recuerdos, que en palabras de Todorov, implican dos formas de lectura y apropiación del recuerdo: la memoria ejemplar y la literal. La memoria literal conlleva la apropiación y el uso de la preservación de los recuerdos desde la literalidad; en ausencia de la verdad, las asociaciones del recuerdo se asumen desde la contigüidad y la linealidad, se identifican causas y consecuencias, extendiendo situaciones traumáticas al presente. La memoria ejemplar, sin negar la singularidad del suceso recordado, le asume como un modelo para la comprensión de situaciones del presente (Todorov, 2000: 30-31).

En otras palabras y a modo de síntesis, el abordar la memoria colectiva desde una perspectiva disidente y como espacio de representación para el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, ha permitido a esta investigación entender como esta (la memoria colectiva) no sólo se enmarca en la esfera social, sino que adquiere un carácter importante para la esfera política. Primero, porque la categoría de memoria colectiva concibe la edificación de identidad a través de la socialización y la rememoración, a la vez que permite la construcción y deconstrucción de un “nosotros” y un “ellos” enmarcado dentro de unas relaciones jerárquicas y de poder propias de un contexto, lo cual para el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, posibilita su nacimiento y el de su memoria en unas

coyunturas *críticas* (Collier y Berins, 1991) como lo fueran las suscitadas en la dictadura Argentina, con sus niveles de represión y de control que desembocaron en la violación a los Derechos Humanos, abrieron espacio para mecanismos de tortura y para la desaparición forzosa.

Segundo, porque al concebir esta categoría como espacio de representación, se alude a un factor importante de análisis político sobre las reivindicaciones de los sujetos sociales y políticos, el uso de mecanismos que asumen para visibilizarse y las consecuencias políticas de dicha visibilización. En este sentido el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, utiliza mecanismos disidentes que asumen un material simbólico de resistencia y buscan la recuperación de la verdad sobre los desaparecidos, así como la reactualización de la historia y lo ocurrido durante la dictadura. Esto permitirá abordar más adelante a la música como artefacto para la construcción de memorias colectivas disidentes, en el caso de las Madres de Plaza de Mayo.

Y tercero, porque la perspectiva disidente de la memoria, permite el acercamiento al “uso o usos” de la misma por parte del Movimiento de Madres de Plaza de Mayo; cuestión que permite detectar temas como el manejo del olvido y la necesidad de reparación.

La memoria colectiva como espacio de representación y como producto disidente, es un constructo teórico importante para desarrollar los cambios de la misma a través de la transformación de discursos, el cambio en incentivos e intereses de los movimientos sociales, sus espacios y formas de movilización, la comunicación, las estrategias emprendidas y las acciones jurídicas, entre otros. Estos factores resaltan a la música como elemento substancial para la construcción de identidades, el desarrollo del movimiento de Madres de Plaza de Mayo, su capacidad de comunicación y el uso del lenguaje a través de la misma.

## **1.2 La música como interpeladora de identidades sociales y repertorio de acciones concertadas en el movimiento social**

Como se habló anteriormente y desde la perspectiva disidente de la memoria colectiva, como desde su noción de espacio representacional, se conciben diversos mecanismos para la construcción de la misma; el mecanismo abordado a lo largo de este trabajo, es la música. Para defender la idea de esta investigación, retomaremos la cuestión de significación social y política de la música. Por último, haremos énfasis en la pertinencia de la misma, en su innegable impronta en la construcción de la memoria colectiva y en su invaluable accionar como un mecanismo del movimiento social.

Los poderes y avatares del sonido han sido interpretados desde siglos atrás. Los griegos decían que el canto de Orfeo detenía al mar, hacía danzar a los árboles, despertaba intensos sentires y hasta hacía cambiar de parecer al mismo Hades. En la biblia la música de David, logró calmar al perturbado Saúl. Son diversos testimonios que dan cuenta del poder de la música y su relación con la humanidad; el sonido es energía en movimiento y se propaga por el aire.

Los sonidos poseen una clasificación importante según su vibración. Cuando vibran constante y regularmente son entendidos como tonos o modos, y cuando las vibraciones son regulares y al azar, se clasifican como ruidos. La idea de cómo las frecuencias producidas por la música son interpretadas por las mentes de las personas, adquiere un carácter más allá de la perspectiva individual del receptor y trasciende a una naturaleza de significación colectiva.

La visión de la música como un factor de significación social ha sido abordada desde distintas perspectivas. La escuela subculturalista inglesa (Dick Hebdige, Chambers, Paul Willis y Jefferson) defiende que los grupos sociales poseen distintas formas de capital cultural, en esta medida estilos musicales

específicos tendrían una conexión casi directa y relacional con actores sociales también específicos, esto bajo la idea de la "resonancia estructural" entre posición social por un lado y expresión musical por el otro. Pero este paradigma adquiere una circularidad y termina por generar conclusiones relativistas, en la medida en que se necesita de una mutación de las formas musicales existentes para representar una nueva experiencia cultural, lo que implicaría que dos tipos de grupos diferentes no pudieran abordar el mismo género musical, o en palabras de Middleton:

*“Ni tampoco puede dar cuenta de aquellas clases sociales o subculturas que adoptan diferentes estilos musicales al mismo tiempo, algunos de ellos claramente no homólogos a su situación social”.* (Vila, 2005: 10).

Esto sugiere que los paradigmas subculturalistas exacerbaban la noción de *homología estructural*, defendiendo la consonancia entre un estilo musical y una estructura social. Debido a la circularidad explicativa y al reduccionismo de esta escuela, se fueron desarrollando otras perspectivas que defendían la significación social de la música y que pretendían superar la cuestión de la homología estructural; es allí donde aparece la noción de la misma como interpeladora y como articuladora de identidades.

La idea de "articulación" busca superar los sesgos del concepto de la homología estructural y hace una relectura de Gramsci a través de Lacan y Althusser, sumada a una apropiación selectiva de algunas propuestas del post-estructuralismo francés, en especial de Foucault (Vila, 2005:15). De esta forma la teoría retoma el principio de la autonomía relativa de los elementos culturales e ideológicos, pero también asume que los patrones combinatorios de estos elementos pueden mediatizar modelos existentes en la estructura económica y social. En su vertiente más marxista esta teoría fue desarrollada por Stuart Hall, y



en la línea post-estructuralista por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. A su vez en el estudio de la música es retomada por Simon Frith y Richard Middleton, entre otros.

Para ser más explícitos y contextualizar con lo dicho en el anterior aparte, acudimos a la idea de “articulación” de Gramsci. Según el autor italiano por “articulación” debe entenderse una práctica que establece y define relaciones entre los elementos, de tal manera que la identidad de los mismos se modifica como resultado de la práctica articuladora. A su vez, la sociedad es el resultado de luchas articuladoras que organizan y constituyen las relaciones sociales. Por lo tanto en la música y desde esta perspectiva de análisis, se considera la presencia de una autonomía relativa de los elementos culturales, esto quiere decir que la música permite la modificación de los elementos y promueve el desencadenamiento de procesos de articulación de identidades. La sociedad entonces se significa con sus prácticas musicales y las apropia como parte de su vida misma. El anterior postulado de Gramsci, se concatena con la visión de Laclau y Mouffe, la cual asume que por “articulación” debe entenderse como una práctica que establece relaciones entre distintos elementos sociales, de tal manera que la identidad de los mismos es modificada como resultado de la práctica articuladora y de sus matices, significaciones y fuerzas propias de dicho proceso.

La “interpelación” y la conformación de sentido desde la música asume los postulados de Althusser (1971). Estos comprenden la noción de ideología como productora de interpelaciones, que a su vez inducen en los sujetos un efecto específico; la ideología interpela y constituye al individuo en sujeto, produciendo un efecto de reconocimiento e identificación, un individuo interpelado se constituye en sujeto y se reconoce responsable de sus acciones asumiendo una identidad. En esta medida trabajos como el de Simon Frith, defienden la capacidad interpeladora de la música, ya que no sólo trabaja con experiencias emocionales, sino que también adquiere un carácter como constructora de identidad. Asume el

postulado de la música como un artefacto cultural que permite a un grupo o grupos de personas, retomarlo en función de una filiación de identidades e ir construyendo la propia. Más exactamente:

*" the interplay between personal absorption into music and the sense that it is, nevertheless, something out there, something public, is what makes music so important in the cultural placing of the individual in the social ... thus music can stand for, symbolize and offer the immediate experience of collective identity" (Firth, 1987: 139)*

De esta manera el sonido con sus múltiples estratos, modulaciones, matices, tonalidades, entre otros códigos musicales, permite a un mismo tipo **de música** interpelar actores sociales y de esta forma ser interpretado, así como decantado por dichos actores para la construcción de su identidad, no sólo a nivel individual, sino también social.

Esto me lleva a introducir la importancia de la música para los movimientos sociales, pues no sólo actúa como interpeladora y articuladora de identidades, sino que también adquiere un carácter importante como elemento discursivo y como repertorio de acción para el movimiento social, que en el caso de las Madres de Plaza de Mayo, se ubica dentro de su palestra no institucional.

La música como elemento discursivo para esta investigación aboga al concepto de Laclau y Mofe (1987), el cual entiende al discurso como: "las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrearán y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder" (Laclau y Mofe, 1987). Esto implica que la música se inmiscuye como discurso para el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, lo que como consecuencia aboga en que muchos cantautores como Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Horacio Guarani,

Piero, Eduardo Falú y posteriormente en la década del ochenta, León Gieco y Víctor Heredia, le hayan escrito a las Madres de Mayo y a lo ocurrido durante la dictadura.

Por otra parte la música como repertorio de acción para el Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, retoma la noción de “repertorio de la acción colectiva” que elaboró Tilly (1986), en donde sugiere la existencia de distintas formas de institucionalizar que son propias de los movimientos sociales; así, los integrantes del movimiento buscan entre los múltiples repertorios disponibles para accionar. Tilly concreta su idea evocando al Jazz, en donde hay un repertorio de melodías estándar disponibles -eso no impide que se improvise sobre ellas-. En síntesis, todo movimiento social posee una gama preexistente de formas de protesta más o menos codificadas y accesibles de modo desigual de acuerdo a la identidad de los grupos movilizados (Neveu, 2008: 45), lo que hace de la música parte de este repertorio de acción para la protesta en el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo y que además le enmarca dentro de su *palestra* no institucional, sobre todo en los primeros años del movimiento.

La *palestra* según los escritos de Stephen Hilgartner y Bosk ( 1998), alude a un sistema organizado de instituciones, procedimientos y personajes en donde las fuerzas sociales pueden hacerse oír, utilizar sus recursos para obtener respuestas y decidir acerca de los problemas que se presentan. De esta forma los movimientos sociales pueden utilizar *palestras* institucionales como los medios de comunicación, las elecciones, el parlamento, entre otros. Y *palestras* no institucionalizadas “de los conflictos sociales” que retoman mecanismos como la huelga, manifestaciones, boicots, campañas de opinión, entre otros. En esta medida la música nace como mecanismo perteneciente a la *palestra* no institucionalizada, para luego hacer su aparición en la *palestra* institucional de los medios de comunicación.

De manera que se da una relación directa entre la música como segmento de la palestra no institucional en el movimiento social y de la memoria colectiva desde una perspectiva disidente y como espacio de representación. La música es a su vez un artefacto de memoria y un repertorio de acción del movimiento social; en ambos estadios se concibe desde una perspectiva disidente.

## 2. CAPITULO II

### **EL MOVIMIENTO DE LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO: MUSICA Y MEMORIA COLECTIVA COMO INTERPELADORAS DE IDENTIDAD**

Dijimos en el anterior capítulo que es del interés de esta investigación, desarrollar la idea de la música como repertorio de acción en la palestra no institucional del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo; también como discurso en relación a la memoria colectiva con perspectiva disidente y como espacio de representación. En este capítulo tomaremos a la música como un artefacto substancial en la definición de la memoria colectiva que concierne a la palestra no institucional del movimiento y su accionar. La música otorga las bases para entender el contexto en el que nace el movimiento, visibiliza problemas sociales y dota de lenguaje a la protesta, a la vez que construye y crea identidades propias de la memoria colectiva como espacio de representación.

Se hace pertinente en este aparte de la investigación abordar el tema de género musical, puesto que esta categoría asume que las características propias de un repertorio, exaltan la intencionalidad de las piezas musicales, a la vez que generan un posicionamiento de la música como constructora de identidades específicas, permitiendo asociarle con procesos sociales y políticos que han de definir la historia de las sociedades y los acontecimientos vividos. El género musical puede considerarse como una reunión de piezas musicales o composiciones que tienen distintos criterios de afinidad, en términos musicales: el ritmo, la armonía, el tipo de instrumentación, la estructura, así como el uso de prolongaciones y progresiones específicas; también se pueden considerar criterios de afinidad de carácter extra musical como el contexto social, político y cultural, el periodo histórico, la región geográfica que le da origen, aspectos urbanos, rurales, entre otros.

Las piezas seleccionadas para este capítulo se enmarcan en su mayoría dentro del género de rock, los intérpretes cantan los dolores, historias y acontecimientos del pueblo argentino en idioma español, no obstante hay una canción del mismo género escrita en inglés y otra que pertenece al género del punk. Entre algunas características del primer género encontramos el uso de instrumentos de cuerda, progresiones que utilizan en su mayoría cadencias rotas y la voz humana como transmisora de un mensaje, el cual generalmente, está acompañado de dinámicas que utilizan *fortes* súbitos. Para trabajar en detalle la relación sobre el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo y el contexto de la dictadura, se hace necesario abordar el siguiente aparte.

### **2.1 Memoria colectiva y música: entre la representación y acción**

La memoria colectiva como espacio donde se ejerce la representación, alude a la capacidad del movimiento de hacer uso de su palestra (ya sea institucional o no institucional) en la ejecución de los objetivos o intereses propios del mismo y por medio de marcos de acción; la palestra a su vez, permite situar problemas sociales. Como fue señalado anteriormente, la noción de palestra no institucional según Hilgartner y Bosk (1988), se centra principalmente en el espacio de la protesta visto como un conglomerado de instituciones, estrategias y personajes que hacen uso de algunos mecanismos de acción; en este sentido la música hace parte de la misma y se convierte en un accionar. Está en la naturaleza de la acción la capacidad de generar consecuencias para posicionar intereses y problemas sociales, comprendiendo la definición colectiva de los mismos. En tal sentido se hará un rastreo de las piezas musicales seleccionadas

para esta investigación, en aras de mostrar como estas nos permiten referir contextos y problemas sociales derivados de un escenario de dictadura como lo fuera el vivido en Argentina y su relación con el Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo.

La mayoría de las piezas musicales seleccionadas van dirigidas a las Madres de Plaza de Mayo, aunque por el contexto propio de la dictadura y la noción de coyuntura crítica permeado por la influencia de la Guerra Fría, se seleccionaron algunas piezas que aludieran al contexto argentino, en especial con relación a la dictadura. En cuanto a los problemas sociales como producto de una definición simbólica colectiva, es importante destacar que en varias de las piezas se alude a situaciones de represión ocurridas durante la dictadura. Es así como el músico Argentino Charly García, quien empezó su creación musical desde muy temprano –en 1967 con Sui Generis– y quien publica la mayoría de sus trabajos bajo el género del rock en español, escribe la canción *Los dinosaurios*. En ella se relata como las personas durante la dictadura podían ser víctimas y más aún, susceptible de ser desaparecidas al señalárseles como enemigas del orden nacional. Durante el periodo dictatorial, todo quien sea susceptible de ser enemigo del orden instaurado, sin importar distinción de género, edad u oficio, puede ser visto como enemigo público. Según Charly:

*Los amigos del barrio pueden desaparecer. Los cantores del radio pueden desaparecer. Los que están en los diarios pueden desaparecer. La persona que amas puede desaparecer. Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire. Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle. Los amigos del barrio pueden desaparecer. Pero los dinosaurios van a desaparecer.*

También el grupo Sonido Sucio, representante del punk argentino y cuyo origen se remonta a 1993, propone una perspectiva crítica, a la vez que anarquista

por el contenido de sus letras. Con el uso de estructuras armónicas propias del punk, acude al uso del pasado para afirmar que el miedo actúa como una herramienta de persuasión sobre el cuerpo humano y sobre su mente. El miedo desemboca en la tortura antes de la desaparición; tortura para la víctima y voz de alerta para quienes le conocen; una aniquilación de la disidencia en su canción *Argentina*:

*Había una vez Argentina. Vos hablaste en contra de ellos, yo escuche como gritabas, vi tus ojos en el barro, a tus padres que lloraban, escuchando los disparos, en toda la madrugada, todos desaparecían nunca más se supo nada.*

Foucault es de gran ayuda para comprender la idea de represión y de violencia como herramientas del control político; procesos acaecidos durante la dictadura argentina y aún antes de instaurarse el golpe militar. Foucault considera como modelo de poder aquel que comprende a la guerra y la represión como matriz del poder político (Foucault, 1992:31 y 33). Asumiendo que el poder político tiene de hecho el rol de inscribir para siempre y por medio de una especie de guerra silenciosa, la relación de fuerza en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje y en los cuerpos de unos y otros. De esta manera la política alude a la sanción y al mantenimiento del desequilibrio de las fuerzas (Foucault, 1992: 29-30). Es por ello que desde esta perspectiva el poder político y la violencia se exhiben de manera abierta. Este hecho se constató en la dictadura Argentina y repercutió en una serie de problemas sociales que retomados por la música, hicieron público el uso de la violencia por parte del poder del Estado. Las canciones revelan en manos de quién estaba inscrita tal represión, con sus matices y mecanismos de tortura; elementos biopolíticos que recaen sobre la organización militar.



Tiempo atrás en el año 1973 , Piero haciendo uso del género de la canción social, estilo musical que ha diferencia del rock tiene una instrumentación y un sonido más acústico, había plasmado en sus letras y melodías el poder alcanzado por la empresa militar en Argentina, mostrando como la palabra libertad queda reducida a las dinámicas de esta industria, que no sólo ejerce poder a través de la fuerza, sino que también utiliza herramientas simbólicas como la relación de un status social con la capacidad adquisitiva, cuestión que posee una relación con el ascenso del capitalismo en América Latina. Se relacionaba el saber con imposibilidad de manipulación, por lo tanto era mejor mantener al pueblo bajo el hambre como dispositivo de poder. Piero nos dice:

*Libertad era un asunto mal manejado por tres, libertad era ser almirante, general o Brigadier. Para el pueblo lo que es del pueblo porque el pueblo se lo ganó, para el pueblo, liberación. Comer era muy raro, comer poco era normal. Comer era subversivo para el señor militar. Eran actos de violencia la alegría popular. “el pueblo tiene paciencia” dijo el señor militar. Estudiar era pecado, clandestino era saber; porque cuando el pueblo sabe no lo engaña un brigadier.*

Y este asunto es reiterado en la canción *Argentina*, en donde se alternan el acorde de tónica y el de quinto grado<sup>1</sup> para mostrar la presencia militar en Argentina:

*Había una vez Argentina. Militares en la calle, militares en tu casa, militares en la iglesia, militares donde vallas, castigaban a la gente ¡torturaban, torturaban! todos desaparecían nunca más se supo nada.*

---

<sup>1</sup> La pieza musical se encuentra disponible en:  
<http://sonidosucio.blogspot.com/2008/01/discografia.html>.

En síntesis, la música seleccionada muestra distintos problemas sociales que aluden a la época de la dictadura y en donde se manejan unidades lexicales como: militares, libertad, pueblo y tortura. Se resaltan situaciones como la represión, el status de la empresa militar y su capacidad de coerción y en consecuencia a ello, a la desaparición de miles de seres humanos. El número de desaparecidos producto de la dictadura, asciende alrededor de 30.000 personas- según las investigaciones adelantadas luego de la restauración democrática por parte de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)-.

En la visión de la memoria desde una perspectiva disidente, la identificación de los problemas sociales asume que la continuidad (imaginada) con el pasado, es esencial en la movilización política, pues al asumir la noción del pasado se legitima o deslegitima el orden social contemporáneo; cuestión que permite el aglutinamiento de colectivos sociales, en este caso el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo. Además en lo que concierne a la memoria como espacio de representación, se puede mostrar que se utiliza a la música como elemento de la palestra no institucional y su facultad para hacer visible problemas sociales, problemáticas que dan apertura y dotan de sentido a hechos como la desaparición forzosa y su intrincamiento en los Derechos Humanos.

De otra parte la identificación de estos problemas y su expresión en la música, se relaciona con una construcción identitaria que afecta directamente al movimiento social, pues por medio de la música permeada de una serie de problemáticas contextuales, se dota de lenguaje a la protesta, cuestión que implica transformar el malestar experimentado en injusticia y legítimarlo con respecto a un sistema de normas y valores, para poder transformar casos en causas. (Neveu, 2000:140). Dotar de lenguaje a la protesta, alude a la visibilización del entrecruzamiento de los procesos sociales que tienden a ser complejos, contradictorios y que generan cambios relativamente profundos en la sociedad, fenómenos propios de una coyuntura crítica (Collier y Berins, 1991). Mostrando la

complejidad de dichos fenómenos y la manera como se entretrejen en el espacio y en el tiempo, dando nacimiento a nuevos colectivos y visiones de mundo. Una serie de procesos sociales, históricos y políticos se enmarcan en la memoria en donde se entremezclan y relacionan tanto su contenido (recuerdo de acontecimientos históricos específicos), como un sistema de valores asociados a su evocación (lecciones, aprendizajes históricos modificados y resignificados desde las necesidades del presente) (Aguilar, 1996:1).

De los acontecimientos históricos específicos que se identifican al dotar de lenguaje a la protesta y que se constituyen como contenido de la memoria colectiva, además de mostrar los procesos históricos, políticos y sociales de una coyuntura crítica, se puede destacar la presencia de estrategias de reproducción de la violencia política y la intención de prolongarlas desde la figura de la excepción. Esto es evidente en las piezas musicales seleccionadas, que a través del rock, el punk y la canción social, nos hablan no sólo del número de desaparecidos durante la dictadura, sino en la forma en como se prolongaban y desarrollaban los procedimientos de intervención sobre las vidas de miles de argentinos.

Por ellos me permito recurrir al teórico Giorgio Agamben, quién posibilita acercarme desde una perspectiva más politológica al poder ejercido y padecido por los cuerpos y encarnado por miles de argentinos durante la dictadura, así como en años posteriores en los que los traumas, quedaron insertados en la memoria corporal de quienes los padecieron. Según Agamben, la violencia soberana (en este caso la producida por el Estado argentino y sus aparatos de poder) no se funda en la verdad sobre un pacto, sino sobre el derecho de excepción sobre estas vidas –*nuda vida*- “incluyéndolas” en su esfera de poder, por vía de la excepción de hecho y de derecho (Agamben,1998: 138). El Estado tiene entonces la capacidad de traspasar y traslapar el derecho vigente (leyes, normas, estatutos) desde la figura del estado de excepción, que comprende la

suspensión o violación de dichas normas para ampliar la violencia estatal en la que se apoya. El Estado de sitio en Argentina, se había dado con la aplicación del artículo 23 de la Constitución en 1974, años antes del golpe militar se operaron detenciones arbitrarias, acciones militares y el uso de grupos paramilitares; tal es el caso de las tres A (Alianza Anticomunista Argentina), el cual desapareció luego de la dictadura para incorporarse a las fuerzas armadas (Novaro y Palermo, 2006:80). El Estado de sitio y su excepcionalidad, decidió prolongarse hasta el periodo de la dictadura.

Las piezas seleccionadas condensan las estrategias de reproducción de la violencia política que iniciaron con el ascenso del régimen militar y que se mantuvieron bajo la categoría de excepcionalidad durante la dictadura, hechos que se incrustan en la memoria y que exigen su necesidad. Bono, vocalista del grupo U2, retoma nuevamente el tema de los desaparecidos y de las estrategias de tortura, emulando lo ocurrido en las palabras de una madre, dice:

*Midnight, our sons and daughters ,were cut down taken from us, hear their heartbeat, you hear their heartbeat. In the wind you hear their laughter, in the rain we see their tears, hear their heartbeat, we hear their heartbeat... In the trees, our sons stand naked, through the walls our daughters cry, see their tears in the rain fall.*

Cuando se desatan actos violentos y la tortura se hace visible como mecanismo de control en aras de eliminar el recuerdo de un pasado inmediato e infundir miedo, se despierta una búsqueda, la necesidad de la memoria y de su contenido que anhela identificar un sinnúmero de hechos históricos incubados en las emociones, pensamientos, cuerpos y esperanzas de muchos seres humanos. La dictadura tiene dentro de sí y tras de sí, un sistema de valores asociados a su evocación, este sistema se escucha y expresa en la canción *La memoria* de León Gieco, cantante y autor que condensa distintos hechos sociales ocurridos durante

la dictadura, desde una perspectiva disidente de la misma y donde resalta valores como la verdad, la justicia y aprendizajes del pueblo argentino desde el presente:

*Todo está guardado en la memoria, sueño de la vida y de la historia. El engaño y la complicidad de los genocidas que están sueltos, el indulto y el punto final a las bestias de aquel infierno... Todo está guardado en la memoria, espina de la vida y de la historia. Los desaparecidos que se buscan con el color de sus nacimientos, el hambre y la abundancia que se juntan, el mal trato con su mal recuerdo.*

A manera de conclusión la memoria colectiva como espacio de representación, alude a la capacidad del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo de utilizar su palestra, en donde lo *no institucional* cobra un espacio importante desde la música, pues con ella se dota de lenguaje a la protesta y a través de este proceso se identifican y visibilizan problemas sociales como la desaparición forzosa, el status de la empresa militar y el uso de dispositivos de poder que afectan la nuda vida. Además se puede destacar la presencia de estrategias de reproducción de la violencia política, que bajo la figura de la excepción se prolonga. Elementos que definen una coyuntura crítica en donde nace el Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo.

En el siguiente capítulo se indagará acerca de la significación y de los contenidos de los cantos presentes en la memoria de las Madres, su corpus musical, interpretación y aspectos musicales conexos con la palabra que construyen memorias sobre el movimiento.

### 3. CAPITULO III

#### INTERPRETACION MUSICAL DE LOS CANTOS SOBRE LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO

Este capítulo se centra en el desarrollo discursivo del movimiento y en el de sus memorias disidentes a través de la música. Se nombran prácticas, acciones, palabras propias del movimiento, desde una perspectiva de la hermenéutica musical y acompañada del uso de elementos de la semiótica. A grandes rasgos, los paradigmas de análisis musical hermenéutico y semiótico, sirven para estudiar a la música como tal y como portadora de un significado social en relación con las memorias colectivas disidentes.

El movimiento de las Madres de Plaza de Mayo nace en el contexto de la dictadura. Las desapariciones de miles de ciudadanos jóvenes producto de la idea de *reorganización nacional* y el uso de múltiples dispositivos de poder apoyados en el uso de la violencia y la excepción, se convierten en factores importantes para la movilización una vez la desaparición se considera como un problema social definido colectivamente.

Un grupo de mujeres afectadas por el contexto dictatorial e impulsadas por la desaparición de sus seres queridos, resuelven darse cita en la iglesia Stella Maris en Buenos Aires, el 30 de abril de 1977. Es así como emprenden un camino de movilización en busca de la libertad de sus hijos y como deciden reunirse en la Plaza de Mayo cada jueves a las tres de la tarde (práctica que aún mantienen), tejiendo con sus pasos y canticos de resistencia, historias y memorias disidentes que claman por la desaparición de la injusticia y el reconocimiento de lo ocurrido durante la dictadura y años antes de que esta se gestara.

A medida que la movilización crecía y la intención de hacer de Argentina un país justo aumentaba, se hacía necesario dotar de lenguaje a la protesta. Es allí donde aparece la música como vehículo indispensable para hacerse ver y escuchar. Para mostrar una construcción discursiva del movimiento, música que como se vio en el capítulo anterior, nos muestra los problemas sociales identificados por la disidencia durante la dictadura y que además nos ha de mostrar el discurso y dinámicas propias del movimiento que definen una memoria de cómo se les percibe a las Madres de Mayo y cómo estas perciben un mundo permeado de injusticias, que con el empuje y la fortaleza de “repetir para revivir”, irá tomando matices para concebirse como un lugar más justo. Murray Luft, entiende a este tipo de música como aquella que busca el cambio social, piezas musicales que para esta investigación se enmarcan en tres géneros: el rock, la canción social o mensaje y el Punk. En estos géneros musicales la palabra y el discurso son inherentes. Palabra y discurso que en ausencia del apoyo instrumental, no hubieran sido expresadas a causa de la represión. En esta medida la música extiende su capacidad crítica y de empoderamiento. (Pino, 2001:12) .Cualidades que venían gestándose desde la revolución Cubana, en forma de “la nueva trova”, que traspasa las fronteras de Bolivia y Chile, se inserta en Argentina acompañada de un fuerte contenido social y político.

En el siguiente capítulo se hará un análisis desde la hermenéutica y elementos de la semiótica musical, que permitan detectar posicionamientos en la memoria y en el discurso de las Madres de Plaza de Mayo. En esta medida es importante aclarar que la hermenéutica musical, genera la discusión sobre la posibilidad de una narrativa –musical- que se establece en las construcciones mentales del oyente al escuchar la interpretación de una obra específica. Nicholas Cook, sostiene que el oyente enfoca su atención en los atributos musicales y a ellos les asigna un significado. Esto implica que se centra en el significado de las piezas musicales como un conjunto de signos y trasciende la noción del análisis formal, el cual sólo se enfoca en los elementos musicales y no los extramusicales.

Una pieza musical también se puede significar colectivamente en la medida en que un grupo de individuos interactúa e intercambia información sobre dicha pieza, creando una visión compartida acerca de la misma. De esta forma y a través de la interacción se crea una significación que se inserta y constituye en la memoria colectiva, resignificando la visión del pasado de un grupo o grupos de sujetos. En otras palabras, la música se asume como interpeladora de identidades e imaginarios sociales y culturales. Allí, donde las identidades se constituyen por medio de la articulación del discurso y de las interpelaciones con las narrativas que el sujeto construye a través de su contacto y retroalimentación con el mundo (Hernández, 2004: 9).

La hermenéutica de la música trasciende aquellos problemas tácitos del análisis formal, aquellos que intentan hacer de la música un elemento aparte del contexto político, social y cultural; la música se ve más bien como un producto comercial o erudito. Ejemplos del pensamiento propio del análisis formal, pueden observarse en Bent (1980). Éste, asumía la idea del análisis de la música como la resolución de elementos que constituyen una pieza musical, mostrando únicamente las funciones al interior de la misma. Por ello Pople y otros teóricos de la escuela hermenéutica, aluden a la idea de un análisis musical que trascienda hacia las dimensiones psicológicas, perceptivas y a elementos cambiantes propios del contexto. La hermenéutica en la música se centra más en el proceso de construcción e interpretación de la pieza musical, que en el artefacto en sí, a tal punto de considerar a la música como un *proceso comunicativo* (Nattiez, 1986).

El análisis hermenéutico establece una serie de herramientas para la interpretación de las piezas musicales. Klein, propone el análisis basado en el concepto de correlación, según el cual, una posición en la música (modo mayor/modo menor, por ejemplo) está relacionada con un significado extra musical (lo trágico/lo no trágico, por ejemplo). (Guzman, 2007: 132). De esta forma la tonalidad, al igual que otros elementos musicales, se constituye en un valor



expresivo que logra narrar algo y que puede ser comprendido de una manera específica por cada comunidad. Otra herramienta es la comprensión formal y contextual de la armonía, la cual puede tener la intención de resaltar alguna palabra (en caso de que la obra tenga texto), generar un momento álgido o prolongarlo -la intencionalidad en la música-.

En relación a lo anterior y en aras de hacer un buen análisis de las piezas, la semiología musical comprende a la música como un objeto comunicativo. Y se basa en la idea de semiología expuesta por Peirce y Ferdinand de Saussure. Comprendiendo la relación entre signo, significante y significado, es decir, entre la forma escrita del signo y lo que representa. La música representa dos tipos de signos: El *signo sonoro*, responde a la percepción hecha de un objeto y a la atribución de un significado por parte del hombre, así la música genera significaciones de muchos ordenes: psicológicos, sociológicos, históricos, afectivos, emotivos, etc. Y de otro lado el *signo gráfico*, en donde la figura de nota se remite al signo que la representa, en otras palabras, a un metalenguaje o un sistema de notación de donde parten unos significados. La semiología en este punto, comprende la larga historia de teorías expresivas de la música (la música refleja o excita las pasiones básicas) y de teorías imitativas de la misma (la música representa la realidad). Ilustra como el hecho musical está no solamente unido, sino estrechamente relacionado con el cuerpo entero de hechos humanos. Por ello, afirma una significación holística de la misma, es decir, retoma tanto la parte de la creación (la obra misma escrita por el compositor), como el efecto producido sobre el oyente; un ejercicio comunicativo relacionado con un corpus entero de significaciones e imaginarios sociales.

### 3.1 Hermenéutica musical y la localización de las memorias

Partiendo de la noción de la música como interpeladora de identidades sociales y del análisis hermenéutico -apoyado en la idea de correlación entre los elementos musicales y extra musicales-, afirmamos que las canciones de este estudio permiten localizar las memorias disidentes del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, así como evidencian los distintos procesos de reivindicación, con respecto a los problemas sociales nombrados en el capítulo anterior.

En esta medida la localización de las memorias colectivas disidentes sobre el movimiento, alude a la relación territorio- cuerpo y su expresión en la música. La música adquiere un carácter narrativo tal y como se lo afirma el análisis hermenéutico; allí donde se transmiten recuerdos, vivencias y significaciones que permiten identificar lugares sociales en donde se enmarcan memorias y acciones propias del movimiento. Canciones como *A la madre de Mayo*, de Rafael Amor (ver CD anexo 8 pista 8), permiten localizar la memoria del país gaucho, mediante el acompañamiento que hace el piano con acordes arpegiados y con el uso de una dinámica *mf* (mezzoforte). Esto implica una intensidad o volumen de carácter semi-fuerte en el sonido que resalta la importancia del lugar y de la acción de la madre. Rafael Amor dice:

*Cerró los ojos y la vio. Sencilla y linda como la conoció. Aquella tarde en el parque Retiro, riendo su inocencia y juventud... El colectivo ya se va, como todos los jueves hace años ya, desde que de ellos no supieron más; con esa foto linda de los tres va a la plaza de Mayo con aquel cartel Que dice: - ¿dónde están mis hijos?- ¿dónde están?*

Al localizar la pieza musical espacialmente, termina por asociarse con la temporalidad que a lo largo de la canción se narra: Una mujer se enamora en el Parque el Retiro; luego con el pasar de los días se hace madre, asume las

consecuencias y alegrías que esto conlleva y tiempo después, sin esperarlo, su joven hijo desaparece. En otras palabras, la memoria disidente sobre las madres se localiza en tiempo y espacio. La primera variable tiene inicio en el período de la dictadura y se reactualiza hasta este momento, el espacio recrea socialmente acontecimientos y opera como unidad de significación (Pérez, 2002). Principalmente se ubicó en Argentina, más específicamente en la Plaza de Mayo. Ahora con la reivindicación de los Derechos Humanos y su tratamiento transnacional, la memoria se expande y relocaliza en la medida en que se reconoce internacionalmente al movimiento y a los problemas sociales expresos en la dictadura.

*La expansión o repliegue de las fronteras y formas del espacio, como el cambio de sus redes y centros que permiten construir el adentro, y al mismo tiempo un afuera en el espejo de las identidades como creaciones y condensaciones sociales, colectivas e históricas (Medina, Verdejo y Callejas, 2010: 4).*

Esto me remite a un punto importante como lo es la localización de la memoria en paralelo a la construcción de un *nosotros* y un *ellos*. El *nosotros* alude a un grupo de mujeres que toma la iniciativa de ejercer movilización y resistencia con el motivo de hallar a un ser querido víctima de la violencia oficial de la dictadura (en especial hijo o nieto, claro está que algunas madres buscaban a sus hijas o nueras embarazadas en cautiverio) (Madariaga, 2007:19). Proceso que implicó marchas, el estudio del cuerpo legal de su país a pesar del uso de la excepción y el diálogo con entidades supranacionales. Por su parte el *ellos*, alude al corpus de la dictadura que va desde el dictador de turno, hasta el conjunto de prácticas violentas para mantener el desequilibrio de las fuerzas de poder a través de la violencia, la sanción y otros dispositivos.

Pero más allá de esta apreciación la música aporta elementos importantes para la definición del *nosotros*. Uno de estos elementos alude a la concepción de género y a las características de la mujer que definen al movimiento. En esta medida, las piezas musicales expresan que la militante del movimiento de Madres de Plaza de Mayo, aquella quien gozó una juventud en donde se enamoró, se maquilló y usó rubor, tuvo además la oportunidad de ser madre posteriormente, sentir el dolor y la necesidad de llevar el recuerdo de su hijo o nieto desaparecido, que por lazos sanguíneos encarnaba en su cuerpo. Las piezas musicales también muestran seres fuertes y valientes capaces de luchar y de enfrentarse al peligro por el amor a sus seres queridos. Tal caso se evidencia en la canción *A la madre de Mayo*, de Rafael Amor (ver anexo 8 CD pista 8). En ella se acude a elementos musicales como el uso de sincopas (o desplazamientos de acentos en la música de tiempo fuerte a débil), encargadas de generar movilidad en el texto para que eludan a la gracia de la conquista y coquetería de la mujer, a la vez que diferencien este aparte con respecto a la estrofa anterior, así la canción expresa:

*Cerró los ojos y la vio. Sencilla y linda como la conoció aquella tarde en el parque Retiro, riendo su inocencia y juventud, apretando entre el pochoclo y el rubor aquel sí, para la cita del domingo.*

La oportunidad de ser madre no sólo está expresa en todos los títulos de las canciones si no también en su contenido, que acompañado con elementos musicales como el uso de métricas binarias (4/4 y 2/4) y de dinámicas *mp* al referirse a la maternidad, pueden asociarse con el elemento extramusical y emotivo de la delicadeza, ternura y amor de una madre. El cantautor español Ismael Serrano, en su tonada ***A la madre de Mayo*** (Ver anexo 8 CD pista 8) canta: *Te busca madre mientras su cuerpo es mecido por el mar en el que se sumerge dormido, sueña tu abrazo, busca recuerdos a los que aferrarse para no conciliar el sueño.* Paralelamente Rafael Amor dice: *La vio agobiarse con su redondez, parir y hasta la oyó cantar después, al hijo que acababa de nacer. La*

*vio las noches sin dormir, si respiraba o no el chiquilín; o cuando tuvo la tos o el sarampión. La intuyó rezando alguna vez, apuntalando siempre su niñez, dando entero por él, el corazón.*

En cuanto a la capacidad de lucha de las militantes del movimiento y ante cualidades como su fuerza, valentía y resistencia, existen dos piezas musicales que desarrollan este fenómeno y se apoyan en elementos propios de la música que por sus características resaltan la valentía de las madres y la posicionan musicalmente con el uso de dinámicas como los *crescendo* y el carácter métrico donde una acentuación *tesica* se da, es decir que la palabra se ubica en el tiempo fuerte del compas para resaltar la presencia del sonido y el uso tempo lento, tomando elementos de la música descriptiva y emulando la presencia de las Madres en la Plaza de Mayo. (Ver anexo 8 CD pista 7) *¡Qué se queden quietas!*, de Teresa Parodi, además de concebir los elementos anteriores, se apoya también en el uso de un coro que al principio *susurra* notas tenidas, para luego introducir la frase: “esas madres nuestras”, por medio de estrategias armónicas que emulan la presencia de las Madres en la Plaza de Mayo, así nos canta:

*Y con ellas viene, el pueblo a la plaza, a saber si hay alguien, que les dé la cara. Con las manos juntas, las cabezas altas, todo el pueblo viene, a saber qué pasa. Caminando firmes silenciosas, claras; estas madres nuestras que están en la plaza. Nos golpean fuerte el tambor del alma, con las manos juntas, las cabezas blancas.*

En esta medida la canción asocia la capacidad de lucha con la movilización y su significación para el pueblo argentino. León Gieco, recurre a los elementos musicales como el uso de la métrica 4/4 y dinámicas que desembocan en *mf* para resaltar la labor de las madres y su lucha constante (ver anexo 8 CD pista 3 y anexo 4). El compositor recurre al uso de una segunda voz para resaltar palabras

como el olvido, el silencio y el perdón. Sobre la lucha de las madres y su movilización, Gieco nos dice:

Enarbolando dignidad sobre pueblos vencidos, abriéndose caminos entre sueño y horror, van pariendo mucha más vida de la que se truncó. Por siempre joven nos mira la foto de ayer y hoy. Y mañana seguirán con fuego en los pies, quemando olvido, silencio y perdón.

A modo de condensación decimos que la música permite generar una localización espacial, temporal, así como la definición de un nosotros y un ellos para el Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, en lo que concierne a su memoria colectiva desde la disidencia. El lugar de los hechos, Argentina; el período que da surgimiento al movimiento, la dictadura y la definición de un nosotros: mujeres -seres humanos permeados por una cultura en la que fueron madres y en la que se caracterizaron por su capacidad de lucha y acción concertada en equipo, producto del hecho doloroso de la desaparición de sus hijos o nietos (iniciativa emocional)-.

### **3.2 Semiótica musical y construcción discursiva del movimiento.**

En cuanto a la memoria como espacio de representación desde una perspectiva disidente, es necesario recordar como se abordó en el segundo capítulo, que la música adquiere importancia mientras que desde la palestra no institucional sirva como mecanismo que dota de lenguaje a la protesta. En congruencia a esto se da una construcción discursiva del movimiento que va a operar en la configuración de estrategias para el mismo y que permitirá advertir matices propios de la perspectiva disidente de la memoria y de sus mecanismos de representación. Para recordar, la definición de discurso asumida en la investigación alude a las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que otorgan

sentido en un campo de fuerzas, caracterizado por el juego de relaciones de poder (Laclau y Moñe, 1987).

Ya hablamos de la definición de un nosotros y un ellos, cuestión que se inserta en el discurso y que fue desarrollada en el aparte anterior desde la localización de las memorias. Ahora bien, es importante resaltar que para la construcción discursiva, existen otros factores importantes que acarrear la confluencia de los problemas sociales, con sus relaciones de poder propias del contexto y los mecanismos de accionar del movimiento, en donde elementos y signos musicales, aluden a un metalenguaje "la notación musical" y les confieren sentido y significación.

La música para la semiótica adquiere la posición de *objeto comunicativo*, por ello refleja pasiones o elementos emotivos, psicológicos y además se le concibe como elemento que representa un segmento de la realidad; la música encuadra. Partiendo de la conjunción entre el *signo gráfico* (la nota en sí y su representación) y el *signo sonoro* (el sonido como tal), es importante resaltar el uso de tonalidades (definen si la melodía adquiere una connotación de mayor y menor) y su relación con el manejo de unidades lexicales que se exaltan por medio de alturas propias de la música. Así, Ismael Serrano (ver anexo 8 CD pista 1 y anexo 3), recurre a la tonalidad menor (am, La menor) para darle un carácter doliente a la pieza musical, en la cual utiliza la disposición tonal del modo menor (1, ½, 1, 1, ½, 1,1) con el fin de resaltar unidades lexicales como: madre, muerte, traidores -aludiendo a la metáfora en que la política y el manejo de la justicia se asemeja al mar-. En ella se presentan contradicciones, confluyen memorias y relaciones de poder para definir lo justo. En sus palabras:

*El mar se inquieta, es tempestad, lamento, ¿quién pudo lanzar cien ángeles desde el cielo? Y oye tus gritos, blancos pañuelos cubren sus aguas, los*

*trajo el viento. Manda una ola para que se lleve a los traidores que sembraron tanta muerte.*

Por su parte León Gieco, en su pieza musical *Las madres del amor* (ver anexo 8 CD pista 3 y anexo 4), recurre al uso de una tonalidad Mayor (A, la mayor) con su respectiva disposición de tonos (1, 1,1/2, 1, 1,1, ½) para resaltar palabras como: madres del amor, valor, asesinos, olvido, silencio y perdón. Esto implica que en la construcción discursiva del movimiento, la música otorga un carácter a la pieza (tristeza, dolor, reivindicación, etc.) que permite identificar elementos discursivos que dotan de lenguaje a la protesta y que hacen de la memoria un espacio de representación. Las unidades lexicales como madres, olvido, perdón y asesinos, hacen manifiesta la necesidad de justicia, su relación con los Derechos Humanos y la lucha por parte del movimiento de Madres de Plaza de Mayo por alcanzarla. En las expresiones discursivas que se dan durante la dictadura, se alude al “pueblo argentino” exigiéndole que renuncie al miedo; se construye una “posición del saber”. Se defiende la idea de la “buena voluntad” y la recuperación de “nuestra Argentina” (D Alessandro, 1998:43). Cuestión que muestra la confluencia de los valores cristianos y una posición ética desde Kant, en donde prima la vida como una máxima y en relación a ello se busca una defensa de Argentina desde una perspectiva moral. Esto se evidencia en consignas como: *aparición con vida; Juicio y castigo a los culpables.*

Una vez llega la democracia, el discurso pierde fuerza y legitimidad a causa de las visiones políticas de extrema izquierda que se manejan, a la vez que se desaprovechan espacios de participación otorgados por la misma. Por otra parte se da una ruptura entre Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, cuestión que implica un cambio discursivo; pero esto no se va a tratar en esta investigación.

En congruencia a lo anterior la música como proceso comunicativo también permite identificar *elementos simbólicos* que caracterizan la puesta en escena, la imagen y la apropiación de las Madres de Plaza de Mayo, a la vez que generan



una construcción discursiva desde lo no lingüístico. La aparición de las Madres como conglomerado, es uno de estos elementos que definen una noción de grupo, Teresa Parodi (Anexo 8 CD pista 7), encarna este fenómeno por medio de elementos musicales como el uso de un coro que interpreta al unísono la misma frase musical, produciendo un eco que alude a la construcción descriptiva sobre la lucha del movimiento y su resonancia contextual. En otras palabras desarrolla la presencia de un conglomerado social en la Plaza de Mayo:

*Que no haya ninguno, que quede en la casa que se vengan todos a cubrir la plaza, que la tierra gima desde sus entrañas porque aquí el olvido ni siquiera pasa.*

A su vez Gieco (ver anexo 8 CD pista 3 y anexo 4), dotado de elementos musicales tímbricos como el uso de guitarras eléctricas que rasgan los acordes, una armónica y apoyado en una estructura armónica (E Bm D B, A Dm A, E Bm, F#m E F#m E D, A D A) se refiere en plural a las Madres y afirma:

*Y mañana seguirán tapándole los ojos al cielo para que no vuelva a llorar. Van cruzando este destino entre ignorancia y valor, luz en la oscuridad las Madres del Amor.*

Otro elemento simbólico que caracteriza la puesta en escena de las Madres de Plaza de Mayo y que se puede rastrear en la música, es el uso de pañuelos blancos sobre su cabeza. Teresa Parodi (ver anexo 8 CD pista 7), acompaña en una métrica de 4/4 estas palabras: *Pero ellas pasan solamente pasan con las manos juntas, las cabezas blancas*. Por su parte Ismael Serrano (ver anexo 8 CD pista 1 y anexo 3), haciendo uso de la tonalidad menor y de un **mf** (*mezzoforte*) que se conduce a un **P** (*piano*), canta: *Y oye tus gritos, blancos pañuelos cubren sus aguas, los trajo el viento*. Sobre el uso de los pañuelos y su significación social, existen distintas versiones. Una de ellas afirma que algunas madres de

distintos poblados argentinos, decidieron tomar como elemento y símbolo de unificación un pañal de sus hijos sobre sus cabezas. Ante esto una de las líderes del movimiento, Hebe de Bonafini afirma: “Lo uso para entrevistas y cuestiones políticas. El pañuelo fue creado en 1977 y es el abrazo de los hijos para identificarnos en una marcha. A una madre se le ocurrió que usáramos el primer pañal de nuestros hijos que teníamos guardado” (Bonafini, 2001 en Madres fundadoras.org).

En cuanto a la construcción de imagen, a la apropiación del espacio por parte del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo y al manejo de elementos discursivos no lingüísticos, vale resaltar que la memoria como lugar de representación, se desarrolla en distintos espacios definidos en una geografía simbólico territorial que recrea condiciones y situaciones, además, establece horizontes de identificación. El pañuelo y la música actúan como artefactos y dispositivos que accionan las memorias colectivas, a la vez que se insertan en determinadas prácticas sociales que recrean diferentes dimensiones del actuar colectivo del movimiento. En la música encontramos elementos discursivos que definen el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo. Son unidades lingüísticas que buscan dar castigo a los culpables, encontrar a sus hijos con vida y que definen una intencionalidad del movimiento. Así mismo, existen elementos discursivos no lingüísticos que asumen la noción de imagen y unificación del movimiento; se actúa en grupo, se padece como madres y se confrontan las consecuencias como movimiento. Además, hay elementos simbólicos visuales que les definen, por ejemplo el uso del pañuelo blanco que adquiere una relevancia e importancia simbólica en cuanto a la definición corporal y espacial del movimiento.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo y en aras de responder a la pregunta que guió la investigación:

¿De qué manera ha contribuido la música en la construcción de memorias colectivas disidentes, en lo que corresponde a la experiencia del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo?

Se expresaron cualidades de la música que la hacen un elemento importante y útil para el entendimiento y comprensión de los procesos sociales y políticos; en este caso, los procesos entrelazados alrededor de la memoria colectiva del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo.

Las memorias colectivas disidentes sobre las Madres rechazan rotundamente el uso de la tortura y el manejo en general de los dispositivos de poder durante la dictadura. El movimiento nace y lucha con la consigna de aparición con vida de los jóvenes y niños desaparecidos en el período dictatorial. La música deja al desnudo el uso justificado de la violencia por parte del gobierno argentino, en aras de perpetuar las asimetrías y desigualdades de poder; la guerra y la represión se conciben como matriz del poder político.

Las memorias disidentes son construidas musicalmente desde distintas perspectivas. Una de ellas es el género musical aporta características propias de la música en relación a la disidencia. Dentro de los géneros contestatarios que abordan la memoria y vida del movimiento de Madres de Plaza de Mayo se encuentran: el rock en español, la canción social y mensaje, el Punk y finalmente el rock en inglés. También estas memorias acuden al uso de elementos musicales

como la tonalidad, la métrica y los matices propios de las piezas para abordar diferentes aspectos de la memoria. Una de ellas y en relación a la dictadura, es la que identifica los *problemas sociales del contexto*. Dentro de estas situaciones problemáticas, las piezas musicales identifican la represión, la desaparición forzosa y aniquilación de la disidencia. Además destacan el uso de mecanismos y dispositivos de poder como la tortura, para mantener las asimetrías sociales, económicas y políticas; acciones ejercidas por el gobierno argentino y la industria militar.

Por otra parte y en relación a los problemas sociales es evidente a lo largo del segundo capítulo, que la música da cuenta del uso de *herramientas simbólicas* por parte de la memoria oficial como: la relación de un status social con la capacidad adquisitiva, el control del conocimiento para justificar la manipulación y persuasión de la población argentina y la sanción social a los opositores ejercida en relación a la pérdida de sus vidas.

Otra forma de construcción musical de las memorias disidentes y como espacio de representación, alude al uso de la música como *elemento de la palestra no institucional* (Hilgartner y Bosk 1988) del movimiento, lo que permite a las Madres de Plaza de Mayo, dotar de lenguaje a su protesta. Cuestión que implica transformar el malestar experimentado en injusticia y legitimarlo con respecto al sistema de normas y valores; para así, transformar casos en causas. La música se posiciona como accionar de movimiento y a su vez como estrategia que aborda los problemas sociales del contexto. Resalta la necesidad de humanización de las víctimas, además de relatar el dolor vivido y la lucha de las Madres.

La música dota de discurso al movimiento involucrando elementos lingüísticos y no lingüísticos que definen la distinción de un *nosotros* y un *ellos*, además reconoce las unidades lexicales y las consignas propias del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, que en principio son *aparición con vida/Juicio* y

*castigo a los culpables*. Esta construcción musical de la memoria identifica elementos discursivos no lingüísticos, como el dotar de sentido a la protesta con el uso de pañuelos blancos que aluden no sólo a la unidad corpórea de las madres y al desarrollo de una imagen colectiva, sino a la construcción identitaria de un grupo de mujeres que decide usar el pañal de sus hijos en su cabeza para unificar su sentimiento y su accionar. Por otra parte, en cuanto a la construcción de imagen del movimiento como elemento discursivo y su presencia en las canciones seleccionadas, se evidencia la aparición del movimiento como conglomerado social, las Madres de Plaza de Mayo se definen por su accionar y aparición colectiva. En otras palabras, la música identifica diversas facetas de la memoria como representación y como disidencia.

El análisis de las piezas musicales resalta también la construcción de la memoria como espacio de representación del movimiento, la naturaleza de elementos musicales como la métrica, los matices (*piano, forte, mezzo forte, entre otros*) y la disposición de la tonalidad; todos ellos se conciben como elementos localizadores de la memoria y permiten posicionar situaciones de importancia. *La localización de la memoria* a nivel espacial, se evidencia en la intensidad de las piezas musicales en evocar los nombres de lugares en Buenos Aires y más aún referirse directamente a la Plaza de Mayo. La localización temporal de la memoria, muestra el nacimiento del movimiento en el período de la dictadura con los matices propios del contexto; situación que también es expuesta musicalmente.

Por otra parte en relación a la *localización discursiva* de la memoria como espacio de representación y disidencia, la música también permite evidenciar la definición de un “nosotros” y un “ellos”. La postura para el movimiento define un “nosotros” que alude a las siguientes condiciones: mujeres, seres humanos permeados por una cultura que tuvieron la oportunidad de ser madres y que se caracterizan por su capacidad de lucha y acción concertada en equipo producto del hecho doloroso de la desaparición de sus hijos o nietos.

Es entonces importante destacar que la música para el Movimiento de Madres de Plaza de Mayo, permite evidenciar diferentes procesos en las memorias colectivas disidentes y como espacio de representación del movimiento. La música localiza espacial, temporal y discursivamente (*construcción de un nosotros y un ellos*) a la memoria, dota de lenguaje a la protesta y actúa como elemento de la palestra no institucional del movimiento. Identifica problemas sociales en los que nace el movimiento y elementos simbólicos (lingüísticos y no lingüísticos) como el uso del pañuelo y la necesidad de apariciones en grupo por parte del movimiento y para su accionar.

Para debates posteriores que se centren en el uso de la música como interpeladora de identidades sociales, podría ser positivo observar los usos de la memoria en la música, analizar si ésta concibe una memoria ejemplar, es decir aquella que permite el aprendizaje de los momentos de duelo. O en su defecto refuerza posturas de la memoria literal, la cual reconoce hechos históricos pero no se centra en aspectos profundos como la verdad y la reparación. Así mismo, se pueden tratar visiones de empoderamiento y fortalecimiento de la nacionalidad y otras cuestiones competentes a la memoria oficial y su relación con la música, por ejemplo para la rama de comunicación política estaría conveniente analizar la relación música y persuasión política. Y para el caso de Colombia, se podría utilizar este mismo marco teórico para analizar la construcción de identidad regional de comunidades víctimas de la violencia armada, la relación música, territorio y memoria. Así mismo, la construcción de memorias colectivas disidentes a través de géneros como el rap, que tocan lugares urbanos con altos índices de represión y violencia armada.

Por último quisiera resaltar como politóloga el valor de la música en la comprensión de contextos, allí donde las relaciones de poder se entretajan y existen asimetrías. La música ayudó a esta investigación a trabajar de una manera emotiva y a la vez racional, aspectos importantes que denotan generalidades

sobre la relación entre la música y la memoria colectiva en Argentina. Aunque se manejan distintos géneros musicales hay aspectos de la música en común como: el uso de métricas binarias (4/4 y 2/4), el uso de coros y segundas voces para resaltar aspectos importantes y clímax en las piezas abordadas. En la mayoría de las canciones hay una parte recitada -recitativo, aspecto que se utilizaba en la ópera para contextualizar las arias (canciones) que iban a ser interpretadas-. El recitativo actúa como narrativa. La música para Argentina, es parafraseando a las ideas de la semiótica, un objeto comunicativo y a la vez un elemento que guarda poder en si. Por ello su fuerza denunciante pudo penetrar las fibras del orden nacional y posicionarse como elemento discursivo y de la palestra no institucional del Movimiento de Madres de Plaza de Mayo.

## 5. BIBLIOGRAFIA:

A.A.V.V. (1997), *Ni un paso atrás. Madres de Plaza de Mayo*, Argentina: Txalaparta.

A.A.V-V. (2007), *La Historia de Abuelas. 30 Años de Búsqueda. Abuelas de Plaza de Mayo*, Argentina: Abel Madariaga.

Agamben, Giorgio. (2004), *Estado de Excepción, Homo Sacer II, 1*, Guada Impresores: España.

Aguilar, Patricia. (1996), *Aproximaciones teóricas y analíticas al concepto de memoria histórica: la memoria histórica de la guerra civil española*, Madrid: Instituto Universitario Ortega y Gasset.

Aubry, Jean. (1946), *La musique et les nations*. Buenos Aires : Argos S.A.

Collier R. y David. (1991), *Shaping the Political Arena. Critical Junctures, the Labor Movement, and Regime Dynamics in Latin America*, Princeton: Princeton University Press.

CONADEP (1984), *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas*, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

D´Alessandro, Martín. (1998), Los movimientos sociales en la transición democrática. El caso de las madres de plaza de mayo. *América Latina hoy*, 20, 41-45. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/308/30802004.pdf>



Delgado, Claudia. (2008), Memoria Colectiva en los estudios políticos. *Memoria y sociedad*, 12, 115-124.

Frith, Simón. (1987), *Towards an aesthetic of popular music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Foucault, Michel. (1992), *La microfísica del poder*, Madrid: Editorial Ediciones de la Piqueta.

Gnecco, Cristobal. (2000), *Memorias Hegemónicas, memorias Disidentes*, Bogotá: Arfo Editores LTDA.

Guzmán, Alberto. (2007), *Historia critica de las teorías de la música*, Cali: Programa editorial Universidad Del Valle.

Halbwacs, Maurice. (1992), *On Collective Memory*, Chicago: U of Chicago.

Hernandez, Oscar. (2004), El sonido de lo otro. Nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1 , 4-22.

Hilgartner S. y Bosk C. (1988), The rise and fall of social problems. A public arenas model. *The American Journal of sociology*, 94, 53-78.

Jelin, Elizabeth. (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI Editores.

Laclau, E y Mouffe. (1987), Post-Marxism without Apologies. *New Left Review* 166: 79-106.

Luft, Murray . (1996), Latin American protest music. What happened to the new songs? *Bulletin the musique folklorique canadienne*, 30, 10-18. Disponible en: <http://cfmb.icaap.org/content/30.3/BV30-3art5.pdf>

Memorias. Segundo encuentro nacional de historia oral y Primer encuentro distrital de oralidad. (2010), *Usos y desarrollos de la Historia Oral, Historias de Vida, Memorias e Identidades*.

Neveu, Erik. (2000), *Sociología de los movimientos sociales*, Quito: Abyayala.

Novaro M. y Palermo V. (2003), *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires: Paidós.

Pino, Rodolfo. (2001) Music and social Change in Argentina. *Ciencia Ergo Sum*. 8, 145-150. Disponible: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/104/10402104.pdf>

Todorov, Tzvetan. (2000), *Los Abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

Vila, Pablo. (2005), Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Transcultural Music Review* 2. Disponible [http://www.uji-es/trans/](http://www.uji.es/trans/).

## 6.0\_REFERENCIAS DISCOGRAFICAS

Charly Garcia. CD. 1983. Los dinosaurios. Clics Modernos. Producido por Charly Garcia. Argentina.

Leon Gieco. CD. 2001. La memoria y Las madres del amor. Bandidos Rurales. Producido por Leon Gieco. Argentina.

Piero. CD. 1974. Para el pueblo lo que es del pueblo. Para el pueblo lo que es del pueblo. Nd recording. Argentina.

Rafael Amor. CD. 1983. Ala madre de Mayo. Diez años en España, Ausencia. Argentina.

Sonido Sucio. DEMO. 2000. Argentina. Estudios "ALCATRAZ". Argentina. Disponible en: <http://sonidosucio.blogspot.com/2008/01/discografia.html>. Recuperado: Noviembre 21/ 2010.

Teresa Parodi. CD. 1988. Que se queden quietas. El otro país. Argentina.

U2. CD. 1987. Mothers of the disappeared. Joshua Tree. Cheryl Engels producer. Canada.

## 7. ANEXOS

### ANEXO 1

#### LOS DINOSAURIOS

INTERPRETE: Charly Garcia. FECHA DE LANZAMIENTO: 1983 DISCO: "Clics Modernos"

Intro: C9 Gm7 Bb9 C9

C9 Gm7  
Los amigos del barrio pueden desaparecer,  
Bb9 C9  
los cantores de radio pueden desaparecer.

C9 Gm7  
Los que están en los diarios pueden desaparecer,  
Bb9 C9  
la persona que amas puede desaparecer.  
Bb9

Los que están en el aire  
Am  
pueden desaparecer en el aire.  
AbMaj7

Los que están en la calle  
G7sus4 G7  
pueden desaparecer en la calle.

C9 Gm7  
Los amigos del barrio pueden desaparecer,  
Bb9 C9  
pero los dinosaurios van a desaparecer.

Eb/F Ab/Bb Bb  
No estoy tranquilo, mi amor,  
Dm Gm  
hoy es sábado a la noche un amigo está en cana.  
Am Em FMaj7  
Oh, mi amor, desaparece el mundo.

F/G C  
Si los pesados, mi amor,  
C9 C  
llevan todo ese montón  
Em Am  
de equipaje en la mano.  
Bm F#m GMaj7  
Oh, mi amor, yo quiero estar liviano.  
GMaj7 D/A A  
Cuando el mundo tira para abajo  
F#7/A# A#°/B Bm  
es mejor no estar atado a nada,  
GMaj7 D/A  
imaginen a los dinosaurios  
A#° A#°/B Bm  
en la cama.

Cuando el mundo tira para abajo...

Inter: con acordes de la 1ª estrofa.

Los amigos del barrio...

Los amigos del barrio...

A

...van a desaparecer.

## ANEXO 2

### LA MEMORIA

INTERPRETE: León Gieco. FECHA DE LANZAMIENTO: 2001 DISCO: Bandidos Rurales

G em  
 Los viejos amores que no están  
 G Cmaj7  
 la ilusión de los que perdieron  
 G bm7  
 Todas las promesas que se van  
 em em/D  
 y los que en cualquier guerra sé cayeron

am C D  
 Todo esta guardado en la memoria  
 am am/G D/F#  
 sueño de la vida y de la historia

G em  
 El engaño y la complicidad  
 G Cmaj7  
 de los genocidas que están sueltos  
 G bm7  
 El indulto y el punto final  
 em em/D  
 a las bestias de aquel infierno

am C D  
 Todo esta guardado en la memoria  
 am am/G D/F#  
 sueño de la vida y de la historia

G G/F# D  
 La memoria despierta para herir  
 C G  
 a los pueblos dormidos  
 D  
 Que no la dejan vivir  
 C G  
 libre como el viento

G em  
 Los desaparecidos que sé buscan  
 G Cmaj7  
 con el color de sus nacimientos  
 G bm7  
 El hambre y la abundancia que son juntan,  
 em em/D  
 el mal trato, con su mal recuerdo

am C D  
 Todo esta clavado en la memoria,  
 em am/G D/F#  
 espina de la vida y de la historia

G em  
 Dos mil comerían por un año  
 G Cmaj7  
 con lo que cuesta un minuto militar  
 G bm7  
 Cuantos dejarían de ser esclavos,  
 em em/D  
 por el precio de una bomba al mar

am C D  
 Todo esta clavado en la memoria,  
 am am/G D/F#  
 espina de la vida y de la historia

G G/F# D  
 La memoria pincha hasta sangrar,  
 C G  
 a los pueblos que la amarran  
 D  
 Y no la dejan andar  
 C G  
 libre como el viento

G em  
 Todos los muertos de la A.M.I.A.  
 G Cmaj7  
 y los de la embajada de Israel  
 G bm7  
 El poder secreto de las armas,  
 em em/D  
 la justicia que mira y no ve

am C D  
 Todo esta escondido en la memoria,  
 am am/G D/F#  
 refugio de la vida y de la historia

G em  
 Fue cuando sé callaron las iglesias,  
 G Cmaj7  
 fue cuando el fútbol sé lo comió todo  
 G bm7  
 Que los padres Palotinos y Angeleli,  
 em em/D  
 dejaron su sangre en el lodo

am C D  
 Todo esta escondido en la memoria,  
 am am/G D/F#  
 refugio de la vida y de la historia

G G/F# D  
 La memoria estalla hasta vencer,  
 C G  
 a los pueblos que la aplastan  
 D  
 Y que no la dejan ser,  
 C G  
 libre como el viento

G em  
 La bala a Chico Méndez en Brasil,  
 G Cmaj7

150.000 Guatemaltecos

G                   bm7  
 Los mineros que enfrentan al fusil,  
 em                   em/D  
 represión estudiantil en Méjico

am    C            D  
 Todo esta cargado en la memoria,  
 am    am/G        D/A#  
 arma de la vida y de la historia

G                   em  
 América con almas destruidas,

G                   Cmaj7  
 los chicos que mata el escuadrón  
 G                   bm7  
 Suplicio de Mujica por las villas,  
 em                   em/D  
 dignidad de Rodolfo Walsh

am    C            D  
 Todo esta cargado en la memoria,  
 am    am/G        D/F#  
 arma de la vida y de la historia

G                   G/F#        D  
 La memoria apunta hasta matar,  
 C                   G  
 a los pueblos que la callan  
 D  
 Y no la dejan volar,  
 C                   G  
 libre como el viento

## ANEXO 3

## A LA MADRE DE MAYO

INTERPRETE: Ismael Serrano FECHA DE LANZAMIENTO: 1998. DISCO: La memoria de los peces.

(la canción es estrófica, con algunos cambios rítmicos y repetición de acordes de la segunda parte de la estrofa por ello sólo cifraré la primera estrofa).

am C G  
[1] Te busca madre mientras su cuerpo es mecido

am D G  
por el mar en el que se sumerge dormido

E am D G  
[2] sueña tu abrazo, busca recuerdos

E am D G  
a los que aferrarse para no conciliar el sueño.

[1] El mar se inquieta, es tempestad, lamento,  
¿quién pudo lanzar cien ángeles desde el cielo?

[2] Y oye tus gritos, blancos pañuelos  
cubren sus aguas, los trajo el viento.

Manda una ola para que se lleve  
a los traidores que sembraron tanta suerte.

[1] Barcos y naufragos oyen sus voces,  
les dicen nunca, nunca, olviden nuestros nombres

[2] dile a las madres que en algún lado  
donde hace falta seguimos luchando.

[1] Madre tu hijo no ha desaparecido  
madre que yo lo encontré andando contigo,

[2] lo veo en tus ojos, lo oigo en tu boca,  
y en cada gesto tuyo me nombra,  
lo veo en mis luchas y me acompaña  
entre las llamas de cada nueva batalla.

[2] Guían mis manos sus manos fuertes,  
hacia el futuro hasta la victoria siempre.  
Guían mis manos sus manos fuertes,  
hacia el futuro hasta la victoria siempre.



## ANEXO 4

## LAS MADRES DEL AMOR

INTERPRETE: León Gieco. FECHA DE LANZAMIENTO: 2001 DISCO: Bandidos Rurales

(la canción es estrófica, con algunos cambios rítmicos y repetición de acordes de la segunda parte de la estrofa por ello sólo cifraré la primera estrofa).

Intro:

E E E/D E

A A A/11 A A C D

A A A/11 A A C G

A A A/11 A A C D

E E E/D E

A A A/11 A C A A/11 A

E           bm

Enarbolando dignidad

F#m   E       D

sobre pueblos vencidos,

A       D    A

abriéndose caminos entre sueño y horror,

E           bm

van pariendo mucha más vida

F#m E       F#m E D

de la que se truncó

A                   D    A

Por siempre joven nos mira la foto de ayer y hoy

E       bm       D           B

Y mañana seguirán con fuego en los pies

A       Dm    A

quemando olvido, silencio y perdón

E           bm

Van saltando todos los charcos

F#m E F#m E D

del dolor que sangró,

A D A

Desparramando fe, las Madres del Amor

Intro

Muchos son los santos que están

entre rejas de Dios

y tantos asesinos gozando de este sol

Todos los gritos rebotarán

entre los años sin voz

Silueta y catedral, campanas y reloj

Y mañana seguirán tapándole los ojos

al cielo para que no vuelva a llorar

Van cruzando este destino

entre ignorancia y valor

luz en la oscuridad las Madres del Amor

Anexo 5

MOTHERS OF THE DISAPPEARED

INTERPRETE: u2 FECHA DE LANZAMIENTO: 1987 DISCO: JOSHUA TREE

A5

Midnight, our sons and daughters

A5

were cut down taken from us

E5 F#m D

hear their heartbeat,

D A5

you hear their heartbeat.

A5

In the wind you hear their laughter,

A5

in the rain we see their tears,

E5 F#m D

hear their heartbeat,

D A5

we hear their heartbeat.

D A5

Whoa whoa

D D5

whoa whoa

A5            A

Night hangs like a prisoner,

A5            A

s stretched over black and blue,

E            D

hear their heartbeats,

A

we hear their heartbeats.

A5            A

In the trees, our sons stand naked,

A5            A

t hrough the walls, our daughters cry,

E            D

see their tears

A

in the rain fall.

DD5 A5

Medianoche, nuestros hijos e hijas

Fueron matados y nos fueron arrebatados

Escuchen el latido de sus corazones

Nosotros escuchamos el latido de sus corazones.

En el viento, escuchamos su risa

En la lluvia, vemos sus lágrimas.

Escuchen el latido de sus corazones, escuchamos el latido de sus corazones.

La noche cuelga como un prisionero

Tendido sobre negro y azul.

Escuchen el latido de sus corazones

Escuchamos el latido de sus corazones

En los árboles nuestros hijos están desnudos

A través de las paredes nuestras hijas lloran.

Vean sus lágrimas en la lluvia que cae.

## ANEXO 6

### ARGENTINA

INTERPRETE: Sonido sucio. FECHA DE LANZAMIENTO: 2000. Disco: (demo).

Hace algún tiempo atrás,

aquí estaba todo mal,

gente humilde esclavizada,

no podía respirar,

no podías ir a la esquina,

porque un Falcon te llevaba,

todos desaparecían nunca más se supo nada.

Había una vez Argentina.

Militares, en la calle,  
militares, en tu casa,  
militares, en la iglesia,  
militares, donde vallas,  
castigaban a la gente,  
torturaban torturaban,  
todos desaparecían nunca más se supo nada.

Había una vez Argentina.

Vos hablaste en contra de ellos,  
yo escuche como gritabas,  
vi tus ojos en el barro,  
a tus padres que lloraban,  
escuchando los disparos,  
en toda la madrugada,  
todos desaparecían nunca más se supo nada.

Había una vez: un infierno Argentina,

Morí una vez: en un infierno en Argentina.

## ANEXO 7

## GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES USADOS EN LA INVESTIGACIÓN

**Acorde:**

Conjunción sonora de tres o más notas que tienen una relación de tipo armónico. En él inciden las leyes de la consonancia y disonancia que rigen en la armonía.

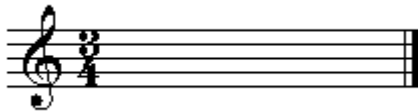
**Armonía:**

Ciencia de la formación y conjunción de acordes en la música. Su enfoque varía respecto a la época y el uso de elementos consonantes y disonantes. La armonía suele acompañar a la melodía para darle soporte y resaltarle.

**Compás:**

El compás alude a la entidad o unidad métrica musical. En él se establecen distintas unidades de tiempo (redonda, blanca, negra, corchea, entre otras.) que se ubican fraccionariamente en el denominador.

Por ejemplo:



implica que hay tres pulsos de negra.

Según esto se pueden clasificar en binarios, ternarios y cuaternarios. El binario se subdivide en dos tiempos o en simples y compuestos.



**Dinámica:**

Alude a las gradaciones de la intensidad de la música, que van de sonidos suaves a fuertes. Existen distintas gradaciones entre las que se encuentran:

- *pp* (*pianissimo*): Muy Suave.
- *p* (*piano*): 'suave'.
- *mp* (*mezzo piano*): 'poco suave' (o sea 'no tan suave'). Se usa más en obras orquestales.

- *mf* (*mezzo forte*): 'poco fuerte'.
- *f* (*forte*): 'fuerte'.
- *ff* (*fortissimo*): 'muy fuerte'

Y dentro de las dinámicas se encuentra la presencia de reguladores como:

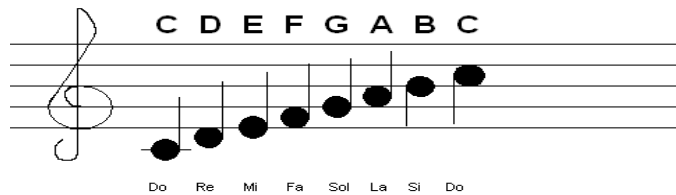
- *crescendo* ('creciendo', que implica aumentar gradualmente la intensidad sonora, de un sonido suave a uno fuerte). 
- *diminuendo* ('disminuyendo' que implica disminuir gradualmente la intensidad sonora). 

### Intervalo:

Distancia que hay entre dos sonidos en relación a su altura. Por ejemplo es más alto un mi 6 a un re 6 y entre ellos hay un intervalo de segunda mayor.

### Nombre de notas:

En español los nombres de notas acuñados desde la Italia, denotan distintas alturas y son llamadas: do, re, mi, fa, sol, la, si. También existe un cifrado para estas que podemos ver en el siguiente grafico y que se utiliza en los anexos anteriores no a manera de nota sino de acorde:



### Melodía:

Emisión de sonidos en formación sucesiva que conforman frases, motivos y periodos. También se le da este nombre al canto dado en una sola voz (línea melódica).

### Métrica:

División lineal de carácter rítmico en donde se enmarcan compases (unidad rítmica) que reúnen tiempos fuertes y débiles. (ver compas).

### Recitativo:

Estilo vocal que busca usar las inflexiones naturales del habla. Se utiliza principalmente con textos en prosa y en la opera donde sitúan el contexto y



acción del aria (canción).

### Ritmo musical:

Aspecto de la música alude al movimiento de la misma en el tiempo y sobre la estructura de éste.

### Sincopa:

Fenómeno rítmico que implica un desplazamiento de acentos de fuerte a débil.

### Timbre:

Una de las cualidades de la música junto al tono, intensidad y duración. Alude al matiz característico de un sonido. Por ejemplo es distinto el sonido de una voz humana al violín.

### Unidad de tiempo:

Es el valor que cabe en un tiempo en la música, puede ser blanca, negra, corchea, entre otras.

tabla valor de las figuras

redonda

2 blancas

4 negras

8 cocheas

16 corcheas

32 fusas

64 semifusas

