

## García y la máquina de hacer-creer: ficciones y contraficciones en *Películas* (1977)

**Camila Aguirre Vallés<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[camila.aguirre.valles@mi.unc.edu.ar](mailto:camila.aguirre.valles@mi.unc.edu.ar)

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

**Resumen:** en el presente trabajo, analizaremos el álbum musical *Películas* (1977), producido por La Máquina de Hacer Pájaros durante la última dictadura militar. Al considerar que los bienes simbólicos y los productos culturales deben analizarse en relación con su contexto histórico y político, aludiremos al gobierno de facto establecido en Argentina entre 1976 y 1983, así como a los relatos alegóricos por medio de los que se buscaba justificar el terrorismo estatal. Nos enfocaremos en las condiciones de enunciación particulares de un campo lingüístico, social y cultural cuya censura se hallaba institucionalizada y, desde la lógica de la eufemización, pensaremos la apropiación del recurso de la alegoría como un mecanismo de sorteo de las políticas de silenciamiento. En este sentido, se abordarán prácticas del rock argentino en dictadura como propias de un campo de producción restringida de bienes simbólicos. Analizaremos las letras, la tapa y la contratapa del álbum y abordaremos el principio polifónico que rige la ironía para pensar la multiplicidad de posibilidades de interpretación, en tanto condición de existencia de esta obra.

**Palabras clave:** música popular, dictadura, rock nacional, alegorías.

---

### Obertura

En el presente trabajo, analizaremos el álbum musical *Películas* (1977) producido por La Máquina de Hacer Pájaros (banda integrada por Charly García, Oscar Moro, Carlos Cutaia, Gustavo Bazterrica y José Luis Fernández) durante la última dictadura militar. El gobierno de facto establecido en Argentina entre los años 1976 y 1983 ejerció un severo control sobre todos los aspectos de la vida cotidiana de la población, reprimió actividades políticas,

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Paola Solá, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

intervino en la educación y censuró la producción artística y mediática. Nos detendremos en las estrategias discursivas que debieron llevar a cabo los artistas de La Máquina, en un contexto de violencia, tortura y silenciamiento, para posibilitar la producción y circulación del disco que aquí nos ocupa.

Frente a ficciones estatales que buscaban justificar la represión y asesinato de ciudadanxs argentinx por parte de los grupos armados en posesión del poder, estos músicos supieron configurar *contraficciones* que denunciaban la coyuntura política y el terrorismo estatal que se ocultaban a simple vista detrás de los relatos militares. También hallaron un espacio donde expresar opiniones sobre el régimen que, en cualquier otro medio, hubiesen sido censuradas. Apropiándose del recurso de la alegoría, utilizado por el propio gobierno militar, García –compositor de las canciones de La Máquina– descubrió una manera de decir aquello que “no se podía” y sortear, de modo altamente estratégico, los mecanismos de control de discursos vigentes en la época.

Intentaremos reconstruir la figura de enunciatario(s) propuesta por el álbum –así como las prácticas interpretativas que se esperan de él– y daremos cuenta de las múltiples posibilidades narrativas que habilita el recurso de la alegoría. Asimismo, examinaremos la relación de esta obra con un campo de producción restringida de bienes artísticos, en tanto que permite a los artistas no solo evitar la censura, sino también distinguirse de producciones artísticas contemporáneas y de un público no intelectual.

### **La armada máquina de narrar**

El sociólogo francés Pierre Bourdieu sostiene que el análisis discursivo necesariamente debe abordar las condiciones sociales de constitución del campo en que se produce un discurso, dado que es allí donde reside el principio y fundamento de lo que “puede” o no decirse en él (1977). Para el desarrollo de este trabajo, nos enmarcaremos en esta postura y consideraremos a la última dictadura militar argentina como un factor determinante de las prácticas discursivas de la época:

La dictadura militar vino a cambiar drásticamente no sólo el sistema de representación política, las políticas económicas y las formas de distribución, y la vigencia de los derechos individuales de las personas, sino que, al ejercer el monopolio de la palabra pública estableciendo

un complejo sistema de censura y prohibiciones, también cambió las condiciones de enunciabilidad, y con ello, las del conjunto de la producción de bienes simbólicos. (Díaz, 2005, p. 58)

Según Bourdieu, cualquier acto de enunciación implica un ajuste entre un interés expresivo del agente que lo emite y una “censura” constituida por la estructura del campo en que este se encuentra; ajuste llevado a cabo por medio de un trabajo de eufemización. Este último permite un compromiso entre la inclinación siempre política del agente y la violencia simbólica que el campo ejerce sobre él, lo que combina, en las formas del discurso, aquello que efectivamente el sujeto *quiere* decir, lo que *debe* decir para transmitir su mensaje y lo que *puede* decir según las características del campo al que pertenece. Si bien esta restricción se encuentra presente en toda sociedad, se halla exacerbada en contextos no democráticos –como gobiernos dictatoriales–, en los que la eufemización y la censura pueden implicar, incluso, el verse forzado al silencio. Este es el marco en el que se encontraban los músicos de La Máquina durante la dictadura de 1976 y al producir *Películas*.

Cabe destacar, no obstante, que la Junta Militar también se veía afectada por la estructura del campo y por la “censura” bourdieuana que este ejercía sobre sus intereses expresivos. Para decir aquello que “no podía decirse”, aquello que –por tabú– era innombrable, realizaban una tarea de eufemización que alteraba y disimulaba el sentido de su discurso, dado que este ocultaba intenciones violentas hacia la sociedad argentina. El recurso principal que utilizaban para esto era el de la alegoría, un instrumento retórico que permite expresar una idea abstracta o compleja de manera simple por medio de la constitución de un símbolo o de una serie de metáforas (Favoretto, 2014). Para justificar la imposición de su poder sobre la ciudadanía, elaboraron alegorías sobre el ser nacional que giraban en torno de la idea de “familia” y calificaron a los sectores opositores, blancos de la violencia estatal, como el “cáncer” que volvía a la Argentina un “cuerpo enfermo”. Sobre esto, Ricardo Piglia indica en *Crítica y ficción*:

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato ‘médico’: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se

autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia ... En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror. (2001, pp. 105-106)

Entonces, el lenguaje se torna un arma del régimen militar que le permite mantener el orden social impuesto por medio de las narrativas elaboradas, a la vez que lo exime de la responsabilidad de decir aquello que es tabú o inapropiado y le permite hallar –a través de la eufemización– la manera de escapar a la “censura” constitutiva del campo en el que se inserta.

Sin embargo, la población también puede utilizar el lenguaje y la ficción como armas, dado que estos sirven no solo para consolidar el poder sino, a su vez, para combatirlo. En términos de Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y aquello por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse” (2005, p. 15). En este sentido, veremos cómo los músicos de La Máquina se apropiaron del recurso de la alegoría y lo utilizaron como mecanismo de resistencia a las prohibiciones y censuras de la década de los 70. Así, la violencia simbólica que la estructura del campo impuso sobre ellos no logró sumirlos en el silencio, sino que se vio replicada por herramientas que les permitieron narrar lo innombrable.

### **Contraficciones artísticas: las alegorías de Películas**

Las letras de La Máquina de Hacer Pájaros en particular (y de Charly García en general) se caracterizan por su uso de las alegorías. En contextos de severa censura, el lenguaje oscuro y polisémico que este recurso habilita fue clave para eludir los límites en las condiciones de enunciabilidad establecidos por el gobierno de facto. Junto con la elipsis, la ironía y el sinsentido, la alegoría constituyó una estrategia discursiva que permitió decir aquello que el régimen prohibía; por su carácter simbólico, este recurso se caracteriza por generar una multiplicidad de interpretaciones posibles que no se contradicen entre sí, sino que coexisten paralelamente. Según Mara Favoretto (2014), cada alegoría

presenta “capas” de significado que pueden “abrirse” mediante actividades interpretativas más o menos profundas. En caso de que el lector u oyente no lleve a cabo un gran esfuerzo interpretativo, muchas de estas capas pueden pasar desapercibidas, lo que mengua el sentido del discurso y lo reduce a su significado más superficial y concreto.

Sostenemos que la existencia de estas capas superficiales de significado fue una condición necesaria para la circulación de los productos artísticos de *La Máquina*, que pudieron superar las barreras de la censura gracias a las posibilidades polisémicas de las alegorías construidas. En *Películas*, canciones que a nivel aparente hablan de romance, drama, fantasía o trivialidad esconden, tras la multiplicidad semántica que habilita este recurso, los horrores vividos durante la última dictadura militar. Frente a las alegorías estatales que disfrazaban y justificaban la represión ejercida, se volvió imperioso relatar los sucesos de la época; con este objetivo, los músicos se apropiaron del recurso utilizado por el propio régimen y lo complejizaron. En este sentido, Favoretto afirma:

La narrativa alegórica se estructura con significados oblicuos que refieren a la narrativa que se quiere imponer desde la esfera del poder, cuestionándola ... Al elaborar complicados argumentos dobles y polaridades, sobre una estructura formada por metáforas, el alegorista ... ejerce el poder sobre su texto. Indudablemente, la confusión que tuvo lugar en el contexto de la dictadura militar en la sociedad alimentó la creatividad de los escritores y artistas, conformando así un efecto inesperado de la censura que, lejos de coartar la libertad de expresión, incentivó el desarrollo de estrategias creativas como el caso de la alegoría. (2014, p. 102)

*Películas* (1977) se caracteriza por su funcionamiento alegórico. Desde su tapa y su contratapa hasta las letras de sus canciones, este álbum nos presenta múltiples relatos y cada uno de ellos abre diversas posibilidades interpretativas de profundidad variable.

Uno de los elementos que llama la atención en la tapa y contratapa del disco es el uso del “efecto Droste”, una forma de ilustración recursiva por la que una imagen incluye, dentro de su propio marco, una versión más pequeña

de sí misma. Cada reproducción cuenta con su copia miniaturizada, por lo que el efecto brinda la ilusión de infinitud –que se extiende hasta lo visiblemente perceptible–. En estas imágenes, se observa la figura de un ciego que carga una reproducción de la tapa del álbum y el dibujo de un brazo que se extiende hacia un televisor. Ambas figuras pueden referir a los múltiples niveles interpretativos de las alegorías del álbum, al recurrente deseo de escapismo expresado en él o a las tensiones entre realidad y ficción que recorren este disco, la historia de la banda y las condiciones de enunciabilidad de la época. Soportes discursivos como los medios masivos de comunicación constituyen una herramienta clave en la reproducibilidad de las relaciones de dominación y en el ejercicio de violencia simbólica. Durante la dictadura, era el gobierno militar quien determinaba qué productos artísticos o comunicativos podían circular, por lo que la idea de “perdersé” en imágenes pictóricas o televisivas resulta significativa.

En este sentido, cabe volver sobre el sujeto ciego representado, figura recurrente en el universo alegórico de Charly García: la tapa de este disco nos muestra a aquel que no puede (o no quiere) ver, aquel que se conforma con llevar consigo meras representaciones, relatos o figuraciones de lo que podemos considerar “real”. Como contraposición, los músicos en la tapa aparecen *saliendo* de un cine, le dan la espalda a una “máquina de narrar” y se dirigen a la calle, hacia una suerte de “cuarta pared” de la imagen que se correspondería con el “mundo de afuera”. También aquí cabe mencionar el *film* exhibido en el cine representado en esta imagen: *Trama macabra* o, según su título original, *Family plot*, película dirigida por Alfred Hitchcock y presentada en cines en 1976, un año antes de la salida del álbum y contemporánea a la institución del gobierno militar. Leemos, en la elección del término “macabro”, una referencia a los horrores vividos durante la dictadura (ante los cuales el ciego miraría hacia el costado). El argumento de esta película también es relevante, en tanto narra las aventuras de una falsa médium que estafa a sus clientes con relatos falsos y se alía, en su búsqueda de riquezas, con una pareja de secuestradores. La temática del engaño y la mentira puede ser interpretada como una denuncia de las ficciones estatales, vinculadas con el secuestro y la desaparición de personas a manos del régimen. Remitirnos al título original de la obra de Hitchcock nos permite, además, establecer una relación con las alegorías militares que presentaban al ser nacional en términos familiares (*Family*); la segunda palabra, *plot* –que puede definirse como trama, plan o bien como sitio común de enterramiento de cadáveres–, por su parte, vuelve sobre el asunto del engaño y los desaparecidos.

En la contratapa del álbum, es posible advertir que cada canción cuenta

con su propio subtítulo, elaborado de tal manera que fortalece la duplicidad alegórica de cada pieza, guía la lectura hacia la literalidad y la desvía de los simbolismos censurables asociados con la dictadura. Mediante el uso de la ironía, se le otorga a las canciones una dimensión festiva o dramática que puede corresponderse con escuchas superficiales del álbum, pero que pierde sentido ante una interpretación más elaborada. “Marilyn, la Cenicienta y las mujeres”, por ejemplo, es caracterizada en la contratapa como un “drama femenino”, lo que minimiza y disimula el potencial interpretativo de la canción al presentarla como el relato de preocupaciones “de mujeres”. No obstante, una lectura atenta de la letra nos permite advertir que su temática central es la de la desilusión ante el incumplimiento de promesas y el sentir desolado que dicho desengaño causa, para lo que se acude a las figuras de Marilyn Monroe y la Cenicienta. Se cuenta el suicidio de la primera –“tomó demasiadas pastillas ayer” (García, 1977, 0:18-0:22)– a causa de que “la habían dejado sola, le habían mentido” (0:25-0:29) y se subvierte el final feliz de *La Cenicienta*, al afirmarse que jamás pudo ser feliz con su príncipe y su final de cuento de hadas, sino que “siempre fue una fregona vuelta princesa” (García, 1977, 1:27-1:33). Ambas historias nos muestran el desencanto y la decepción sufrida cuando se corre la cortina de las fantasías y se observa la realidad que puede ocultarse detrás de un prometedor relato, idea que se va a reiterar en otras piezas del álbum. La cita “esto no es un juego, loco, estamos atrapados” (García, 1977, 0:57-1:02) nos advierte, por otra parte, la seriedad del asunto relatado y puede referir a la situación de confinamiento, control y vigilancia a la que estaba sometida la población argentina.

“Ruta perdedora” vuelve sobre algunos de estos puntos, pero pone en boca del narrador la desilusión y sentimiento depresivo que, en la canción anterior, se atribuían a las mujeres. Esta composición se subtitula “Drama urbano”, lo que plantea un vínculo bastante explícito con “Marilyn, la Cenicienta y las mujeres”, conexión que se corresponde con paralelismos en sus respectivas letras. Aquí es el cantante el que recibe una promesa tentadora y quien carga con la desolación ante su incumplimiento:

Como un tonto me creí lo que dijiste

“nuestra vida será blanca y buena,

Nuestra casa será verdadera,

Nuestra ciudad será hermosa desde hoy” (García, 1977, 1:06-1:26)

Continúan las ideaciones suicidas: “sé que vivir mucho es mucho mejor, / pero sé también que mi vida es tan triste” (García, 1977, 0:56-1:02) y se acompañan con una posible referencia a lxs desaparecidxs: “sé de un mago que habla con los peces” (1977, 0:44-0:47). Esta cita puede referir, desde nuestra perspectiva, a los “vuelos de la muerte”, en los que las víctimas de la dictadura eran arrojadas al Río de la Plata para que murieran allí.

“Qué se puede hacer salvo ver películas” es una canción que, a nivel superficial, puede ser interpretada como una historia de amor. El narrador se ha enamorado de una actriz (“mi corazón es de ella”, García, 1977, 1:17-1:20) a la que conoce caminando por la calle. Sin embargo, también podemos pensarla como un grito por el deseo de libertad. Esta mujer representa una independencia y una autonomía completamente ajenas al narrador y que este solo puede hallar por medio de la ficción, por lo que recurre a una salida mental cuando una real es imposible. Nos vemos aquí frente a un relato sobre el escapismo (“mi mente está en las estrellas”, García, 1977, 1:21-1:25) en contextos desoladores, como el control de la circulación y actividades durante la dictadura, que no dejaba otra opción que quedarse en casa y “ver películas”. El tema acaba con un ruego por la liberación (“le diré quiero ser libre. Llévame, por favor!”, García, 1977, 3:46-3:53) que rescate al narrador del control y la monotonía a los que está sometida su vida.

### **Repeler el silencio: cómo enunciar en contextos de censura**

Las alegorías complejas e intrincadas de la música de Charly García le permitieron sortear los mecanismos de censura establecidos por el gobierno militar, especialmente a principios de la dictadura, cuando la represión y el control se encontraban en su peor momento. Un factor clave que posibilitó la circulación de la música de La Máquina de Hacer Pájaros en este contexto fue la elaboración de productos con un significado no accesible para todxs, que buscaban, a través de las alegorías, resguardar sus sentidos simbólicos del régimen militar e incentivar a lecturas más profundas y a una tarea de desciframiento de sentidos. Entonces, estas prácticas de producción artística permitieron a los músicos distinguir sus alegorías de las utilizadas por el régimen (de naturaleza más simple, por lo que no exigían un gran trabajo interpretativo), pero también diferenciarse de artistas contemporáneos y de un modelo hegemónico de juventud vigente en la época. Los miembros de La Máquina lograron esto a través de la configuración de un dispositivo de enunciación particular y de un bien simbólico de ciertas características.

Siguiendo a Bourdieu (2003), es posible afirmar que el campo de

producción artística es relativamente autónomo, en tanto que genera las reglas de producción y evaluación de sus propios productos pero se ve sometido a presiones provenientes de otros campos, particularmente del campo del poder. Sin embargo, sostenemos que un contexto de dictadura puede atentar contra esta autonomía, debido a que el poder simbólico autodelegado de los grupos militares condicionó fuertemente la producción, circulación y consumo de bienes artísticos e intelectuales, así como también controló y reprimió agentes pertenecientes a este campo, algunos de los cuales debieron incluso exiliarse.

En este sentido, álbumes como *Películas* fueron producto de una serie de decisiones tomadas por agentes sociales que ocupaban un espacio determinado en el campo intelectual y artístico, pero que no podían desconocer su posición de dominados en el campo político. Por esta razón, la estrategia con la que hicieron frente a la censura institucionalizada implicó producir música para algunos agentes sociales capaces de descifrar los mensajes ocultos en ella, mientras que estos sentidos pasaban desapercibidos para otro sector de la sociedad. En términos de Bourdieu, hablamos de prácticas relativas al campo de producción restringida de bienes simbólicos. Este refiere a un sistema que produce bienes –o instrumentos de apropiación de bienes– objetivamente destinados a un público constituido por pares productores de otros bienes o de otros instrumentos de apropiación; es decir, nos encontramos ante un círculo cerrado de agentes que producen para sí mismos, para un público intelectual. Durante la dictadura, los rockeros escribieron canciones para otros rockeros o para un público no músico cuyo *habitus* tenía incorporadas las reglas de desciframiento de productos similares:

Las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural y, por ello, su función de distinción social, a la rareza de los instrumentos de su desciframiento, es decir, a la desigual distribución de las condiciones de adquisición de la disposición propiamente estética que ellas exigen y del código necesario para su desciframiento. (Bourdieu, 2003, p. 101)

Escribir canciones difíciles de interpretar o de comprensión relativamente inaccesible a ciertos sectores del público permitió a estos músicos no solo protegerse de los mecanismos de censura de la dictadura militar sino, también, distinguir su producción artística de otras contemporáneas.

Al inscribirse en el campo de producción restringida de bienes simbólicos, los artistas de La Máquina rompieron con el público no intelectual y con el que Bourdieu denominó “campo de gran producción simbólica”, en cuyo marco se elaboran bienes destinados a un público no productor. En este sentido, las prácticas artísticas principales de las que buscaron distinguirse fueron las que estaban vinculadas con la “cultura disco”; frente a un modelo hegemónico de juventud impulsado por los sectores conservadores y militares de la sociedad, que se caracterizaba por la banalidad y la falta de compromiso social y político, lxs jóvenes rockerxs buscaron llevar adelante un modo de vida con un mayor compromiso político. Mientras se fomentaban la danza y la diversión en las discotecas –en auge tras el furor de la película *Fiebre de sábado por la noche*–, el rock nacional presentó canciones no compuestas para ser bailadas, sino atentamente escuchadas (Díaz, 2005).

En este sentido, cabe destacar que la única canción de *Películas* que puede considerarse apta para ser bailada es “Hipercondombe”. La idea del “condombe” nos remite a una música festiva, pero es necesario reconocer que este género surgió como medio de denuncia y de comunicación entre esclavos africanos, lo que permite añadir una nueva dimensión a nuestra lectura del título. Aquí se hace una referencia explícita al enunciatario configurado por la obra, aquel receptor teórico al que el álbum se dirige. Esto se realiza por medio de una apelación directa al “narratario” de la canción, la segunda persona a la que el “narrador” enfrenta en su discurso:

Y si te asusta este canto final,  
o no le encuentras sentido,  
podés cambiar el dial  
y escuchar algo más divertido.

(García, 1977, 2:25-2:36)

En nuestra perspectiva, esta estrofa describe tanto al enunciatario de la obra como a su contra-enunciatario; con estas palabras, se sostiene que el álbum está dirigido a quienes son capaces de comprender lo que escuchan y no asustarse con ello y a quienes no se conforman con la diversión hedonista de la discoteca. Desde la ironía, esta letra se incorpora a la pieza musical más animada de todo el álbum, interpela a sus receptores y los motiva a cuestionarse en su accionar ante la escucha.

Si la concepción hegemónica del cuerpo joven se encontraba en las

discotecas, vanidosamente arreglado y en coqueteo con parejas de baile, el cuerpo creado por estas propuestas del rock se caracteriza por su organicidad: se presenta como sometido a su entorno (que es de naturaleza violenta) y amenazado por el miedo, la paranoia y la muerte, ideas que se repiten a lo largo de todo el álbum. Se trata, por lo tanto, de un cuerpo solitario y coaccionado al que incluso el alma rehuye, como se lee en “Ruta perdedora”: “y mi alma no me quiere y se va lejos” (García, 1977, 2:02-2:08).

Si bien las letras definen qué agentes se corresponderían con el enunciatario y el contra-enunciatario de la obra, no podemos dejar de considerar que los artistas de esta época llevaban a cabo sus prácticas teniendo en cuenta a otro sector social que no formaba parte de su público específico: el sector militar. Dado que el campo de producción artística y simbólica no puede controlar de manera autónoma la producción y difusión de sus bienes en contextos de severa censura, debe adaptar sus productos para que no se prohíba consumirlos. Negándose a sumirse en el silencio, los músicos buscaron la forma de nombrar lo que no se podía, lo ocultaron a simple vista y replicaron, con sus propias alegorías, a aquellas elaboradas por la Junta Militar. En este sentido, dichas prácticas artísticas consideraban a los funcionarios del gobierno de facto (a cargo de los mecanismos de censura) como receptores de sus productos.

Entonces, obras como *Películas* se producen con conciencia de que su aceptación por parte del poder político es una condición necesaria para circular. Esto quiere decir que esos mismos miembros del poder político constituyen un receptor teórico, capaz de condicionar el enunciado a producirse y, con él, una cierta imagen de enunciador. Utilizar el recurso de la alegoría para disimular ciertos sentidos del discurso implica, entonces, la atención a un público doble: aquel que solo debe leer en cada canción su significado más literal y el que debe realizar la labor interpretativa de indagar en las “capas” de sentido que las alegorías, ironías, elipsis y sinsentidos contienen.

Aquí cabe mencionar la noción de “polifonía” bajtiniana, recuperada por Filinich en su *Enunciación* (1998) para preguntarse acerca de la posibilidad de que existan múltiples enunciadores en un único enunciado. El autor afirma que la ironía, por ejemplo, hace oír la voz de un enunciador otro que dice algo de lo que un enunciador primario no se hace cargo. Filinich introduce aquí las figuras de enunciadores ingenuos e irónicos, así como también enunciatarios ingenuos e irónicos, y sostiene que la comunicación irónica se da por debajo y simultáneamente a la ingenua, por lo que conviven dos pares de sujetos de la enunciación en un único enunciado. Otras formas de

la polifonía abordadas son la cita y la negación, a las que sería posible añadir la alegoría; esta última implicaría la configuración de dos pares de sujetos enunciativos y enunciatarios: un par ingenuo, conforme con el significado literal del enunciado, y otro alegórico, capaz de descifrar sus múltiples posibilidades semánticas.

Los mecanismos de censura instituidos durante la dictadura militar forzaron a los artistas de la época a presentarse como enunciativos aceptables para enunciatarios ingenuos, con el fin de proteger la vida e integridad. De modo paralelo, sin embargo, encontraron la forma de transmitir su mensaje, de esconder a simple vista su modo de nombrar lo innombrable y desdoblar, con ello, el dispositivo de enunciación de su obra. Replicando (como copia, pero también como respuesta) la maquinaria estatal de ficciones alegóricas, García y sus compañeros crearon su propia máquina de hacer-creer, al “engañar” y subvertir la dinámica de poder que los oprimía.

## Conclusión

A lo largo de este trabajo, esbozamos un análisis del álbum musical *Películas*, compuesto por La Máquina de Hacer Pájaros durante la última dictadura militar argentina. Frente a las ficciones estatales, que buscaban imponer un modelo de ser nacional y disimular la violencia ejercida sobre la población desde las instituciones, estos artistas configuraron una serie de contraficciones que denunciaban los horrores vividos en la época. Apropiándose del recurso utilizado por el mismo régimen armado –la alegoría–, hallaron la forma de sortear los mecanismos de censura y decir aquello que estaba prohibido. Esta figura retórica, basada en símbolos y metáforas, posibilita múltiples lecturas de profundidad variable que no son mutuamente excluyentes, sino que conviven en un único enunciado. Afirmamos que el potencial polisémico de la alegoría se constituyó incluso como condición de posibilidad de la circulación del disco, ya que podía guiar a sus oyentes hacia lecturas más literales o más metafóricas; método que lo conformó como un dispositivo de enunciación desdoblado en el campo de producción restringida de bienes simbólicos.

*Películas* es prueba de que la censura fue resistida durante el régimen militar y del surgimiento de métodos para expresar las palabras y sentidos que se intentaron callar. Ante la imperiosa necesidad de relatar los sucesos de un país y de la historia nacional contemporánea, se buscó la forma de sortear los límites y decir incluso lo innombrable; lo único necesario fue encontrar a alguien –un receptor– que supiera escuchar.

## Referencias

- Bourdieu, P. (1977). Intervención en el coloquio sobre “La Science des ouvres”.  
Information sur les sciences sociales, N° 16.
- Bourdieu, P. (2003). El mercado de bienes simbólicos. En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Díaz, C. F. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino*. Narvaja Editor.
- Favoretto, M. (2014). *Charly en el país de las alegorías*. Gourmet Musical Ediciones.
- Filinich, M. I. (1998). El sujeto de la enunciación. En *Enunciación*. Eudeba.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- García, C. A. [compositor]. (1977). *Películas*. Talent Microfón.