



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y
Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social
Tesina de Grado

Movimiento del Nuevo Cancionero. El canto de Mercedes Sosa como posicionamiento político.

Autor: Nicolás Estañol

Director: Agustín Prospitti

Rosario, Santa Fe

Junio 2023



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Muchas gracias a las tres personas que permitieron hacer este trabajo: Agustín Prospitti, Paula Contino y la mostri.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| Marco teórico | 13 |
| Marco metodológico | 25 |
| | |
| CAPÍTULO 1 | 26 |
| Sintonía internacional | 27 |
| Microclima en Latinoamérica | 30 |
| Argentina. Bajo el acecho de las dictaduras | 36 |
| | |
| CAPÍTULO 2 | 53 |
| Paradigma clásico del folclore | 56 |
| Boom del folclore | 66 |
| Movimiento del Nuevo Cancionero | 74 |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 3 | 78 |
| Origen | 81 |
| Manifiesto | 86 |
| Corriente latinoamericana | 96 |
| Censura, exilio y terrorismo de Estado | 101 |
| | |
| CAPÍTULO 4 | 107 |
| Etapas | 112 |
| Oficios | 122 |
| Indígenas | 129 |
| Latinoamericanismo | 138 |
| | |
| CONCLUSIÓN | 144 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 148 |

INTRODUCCIÓN

Entrada la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica se inaugura una época de efervescencia social, donde una amplia diversidad de actores y organizaciones comenzaron a cuestionar el funcionamiento de la estructura política, social y económica de la región. En un mundo que se presentaba definitivamente polarizado en el contexto global de la Guerra Fría, el lado sur del continente americano vio la posibilidad de plantear reclamos que tenían que ver con la creciente desigualdad y la libertad de los pueblos sometidos ante la potencia de los poderes dominantes.

Con la Revolución Cubana como la expresión más acabada de la lucha revolucionaria y de la resistencia al poder hegemónico continental, se configuró mucho más concreta la posibilidad material de generar un cambio radical que inaugure una nueva etapa en la región. En cada país ese clima de época se manifestó de manera particular, tomando distintos ribetes, pero siempre con denominadores comunes. Si bien cada disputa se daba en el marco de las tensiones históricas de cada coyuntura, había cuestiones compartidas como la pelea por la independencia y por la soberanía de los Estados, para justamente poder decidir políticamente su propio rumbo que permita incluir a las mayorías. En definitiva, en pos de la liberación y auto determinación de los pueblos latinoamericanos.

"Determinados hitos políticos, como la descolonización de los países del Tercer Mundo y, más cercanamente, la Revolución Cubana (1959), fueron instalando en el terreno de lo fáctico el debate en torno de la revolución, contribuyendo así al proceso de radicalización

ideológica que se profundizaría durante los gobiernos militares que se sucedieron entre 1966 y 1973." (Svampa 2007; 386).

Más precisamente en Argentina en el año 1955 las Fuerzas Armadas, desoyendo la voluntad popular, decidieron ejecutar un golpe de Estado poniendo fin al segundo mandato de Juan Domingo Perón quien había sido elegido presidente con más del 63% de los votos. Solo un año después el gobierno militar violaba nuevamente la constitución definiendo la proscripción del partido político que representaba a la mayoría de los argentinos, el Justicialismo.

Esta sería la antesala de una etapa nefasta del país, donde se sucedieron democracias artificiales y dictaduras siempre patrocinadas por los sectores más conservadores. Pensemos que, salvo la elección del año 1973, que consagró a Perón en su tercera presidencia, no hubo democracia plena ni consenso popular desde el golpe del 55 hasta el 83. Fueron casi 30 años donde la institución militar, acompañada por los sectores más reaccionarios, ligados al libre mercado y a la cúpula eclesiástica, no tuvieron reparo en manejar los destinos del país. Así este escenario tan particular y opresivo fue el caldo de cultivo perfecto para la emergencia de nuevos protagonistas que cuestionarán esta realidad, entrando en permanente tensión con su contexto histórico.

El terreno de la cultura no tarda en hacerse eco de este clima de ebullición. Comienzan a aparecer nuevas manifestaciones artísticas que serán protagonistas de dicha tensión, espetando una crítica directa a su coyuntura y postulando un posicionamiento evidente en torno a la realidad de la región. Así es que emerge en el año 1962 en la Argentina, más precisamente en la ciudad de Mendoza, un grupo de artistas que se propuso resignificar la música folclórica de nuestro país, conformando un nuevo cancionero que le permitiese pensarse a los hombres y a las mujeres en las problemáticas de su propia época. Nos referimos al "Movimiento del Nuevo Cancionero" (en adelante MNC), nombre que tomó un heterogéneo colectivo de artistas encabezado por Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Mercedes Sosa y Tito Francia entre otros. Así en un acto de magnífica creatividad musical y literaria este agrupamiento logró transformar el canto, modificando al folclore tal como se lo conocía hasta entonces.

Ese cambio que provocó el MNC en la música folclórica está desde luego profundamente relacionado con el clima de época que se vislumbraba en aquellos años. Justamente una de las propuestas del grupo era proyectar ese nuevo cancionero para que funcione tanto como un instrumento de renovación estético como también político. Así las

canciones que se fueron produciendo dejaron de lado esa aparente neutralidad y comenzaron a postular nuevos principios que pasaron a formar parte de la resistencia a otros valores que se presentaban como dominantes.

La innovación a la que se apuntó significó un giro no solo en lo estrictamente musical sino también en lo retórico, es decir tanto en las melodías que sonaban como en las letras que daban forma a las canciones. Así por ejemplo desde el aspecto melódico se logró rescatar la enorme diversidad cultural del país, proponiendo una imagen de nación múltiple y compleja. Paralelamente y haciendo foco en la poesía como el otro pilar de la obra, la intención fue dejar de lado ese folclore clásico que se ocupaba de describir el paisaje rural que lo envolvía y las costumbres de los paisanos del interior, para pasar a hablar del hombre y de la mujer real. Del hombre y de su relación *inhumana* con el hombre. De la mujer y la libertad, la explotación, la matanza, la esclavitud. Del hombre nuevo.

Los protagonistas del movimiento estaban convencidos que la toma de conciencia de ese país real, diverso y complejo, traería aparejado la búsqueda de un nuevo hombre para los tiempos que se estaban gestando. Es decir, si alguna vez el folclore había sido funcional a la construcción de la mítica identidad nacional argentina, el MNC apuntaba justamente a la creación de una identidad renovada, ligada a otras prácticas. La canción folclórica abandonaba aquella presunta inocencia del inicio de siglo XX, para incorporar elementos contestatarios y un posicionamiento definido del cantor. Así este género de nuestra música popular dejó de ser solo una huella de nuestras tradiciones para convertirse en una herramienta viva que permita la declaración de nuevos principios éticos y políticos que, claro, entraron en tensión con aquella coyuntura tan represiva que se vivía local y regionalmente.

Es importante aclarar que este movimiento de renovación de la música folclórica se desplegó a lo largo de todo el continente Latinoamericano. Ciertamente fue retomando los géneros más propios de cada lugar y presentándose a su pueblo, siempre con intención de denuncia y de toma de conciencia de su realidad. Siempre consciente de la importancia de los artistas populares como portavoz de las mayorías.

"Puede marcarse como rasgo dominante de todo el período la permanente recurrencia a la acción colectiva y a la exteriorización de la protesta, que adquirió diferentes formas y contenidos según los momentos históricos específicos. Esas diferencias tienen que ver con los marcos culturales que en cada momento encuadraron las acciones, es decir, con las representaciones simbólicas y a las interpretaciones colectivas acerca de los acontecimientos que condicionaron los modos de acción y llevaron a la utilización de distintos repertorios de

confrontación, según los actores sociales involucrados y las oportunidades políticas abiertas para la exteriorización de la protesta." (Gordillo 2007; 332)

Para el propósito de esta investigación "recortaremos" este fenómeno continental e indagaremos qué formas tomó específicamente en la Argentina. Desde ya que dicho corte es completamente arbitrario, pero también necesario. Sería extremadamente ambicioso apuntar el estudio con un enfoque tan global, por lo que lo reduciremos a la irrupción y desarrollo que experimentó en nuestro país. Vale aclarar que en algunas partes del trabajo inevitablemente mencionaremos ciertos avatares que tuvo este movimiento en nuestros países vecinos pero no profundizaremos, sino que nos servirá para reforzar la comprensión de lo sucedido dentro de nuestras fronteras.

Además llegado el momento del análisis mismo de las canciones y de los enunciados que dan cuenta de todo lo aquí planteado, haremos otro recorte necesariamente metodológico pero también ligado a las pasiones del autor y a la potencia de una gran artista que supo sintetizar en su voz un nuevo paradigma. Nos referimos a Mercedes Sosa y más precisamente a la elección de la primera parte de su discografía, previa a su exilio, la que resulta un documento excepcional para dar cuenta de los objetivos de la investigación.

Hemos dicho que el MNC está profundamente relacionado con los vaivenes de su época, y esta es quizás la cuestión central a los fines de la investigación. Queremos decir que bien podríamos estudiar al movimiento desde varios aspectos, a partir de distintos abordajes. En este caso, nos proponemos analizar la relación que tuvo este fenómeno artístico y cultural, con su tiempo, y cómo se desarrolló en esa coyuntura. Justamente reconocer la emergencia del grupo en ese momento tan decisivo de la historia del continente y de nuestro país, nos invita a indagar inevitablemente a la producción artística como un fenómeno que refleja su época.

Aquellas canciones que dan forma al nuevo cancionero están marcadas por sus condiciones de producción. Es imposible pensarlas por fuera de los sucesos que la mediaron y le fueron dando forma. Entendemos así, que el contexto no es solo el escenario donde se desarrolla el acontecimiento, sino más bien es un factor clave y constitutivo que determina sus condiciones de existencia. *"Con relación a los marcos culturales que se conformaron en el período, puede considerarse que hacia fines de los 50 comenzaron a manifestarse los primeros indicios de una cultura contestataria... Una serie de factores se conjugaron para ello: la proscripción del peronismo, el exilio de Perón y la consiguiente inestabilidad del sistema político." (Gordillo 2007; 335)*

Por otro lado, además de ahondar en el momento histórico, la investigación nos dará la posibilidad de pensar cuestiones relacionadas con la dinámica cultural, y a la importancia que tiene la lucha simbólica a fin de tensar una determinada concepción del mundo. Con esto queremos decir que este nuevo cancionero que vamos a analizar se desarrolla en contradicción con otras propuestas artísticas, incluso dentro de la propia música folclórica, que también pregona por presentar diversas visiones de la realidad y en definitiva otras identidades. Así se da una disputa que bien vale la pena ser investigada, a fin de comprender la potencia que tiene la cultura en su expresión artística, en su capacidad para influenciar subjetividades, valores, principios y así guiar de algún modo la interpretación sobre las prácticas cotidianas.

En definitiva lo que propone esta tesina es poder comprender la complejidad de la cultura, su dinamismo, sus resistencias y su interrelación con las condiciones históricas. Por lo tanto la propuesta es tomar el caso del MNC como un suceso emblemático de nuestra música y analizarlo desde la concepción teórica de los Estudios Culturales, a fin de dar cuenta de la íntima relación que tuvo este fenómeno artístico con la dimensión política. Para esto se entenderá al cancionero como una manifestación viva que tuvo la cultura argentina, y se intentará descubrir las marcas que lo identificaron y lo posicionaron dentro de aquella disputa tanto simbólica como material que se desarrollaba en aquellos años.

Vale destacar que cuando nos referimos a cuestiones políticas no lo hacemos aludiendo estrictamente a la política partidaria, sino más bien a lo político relacionado con lo valorativo, con la ética, con el orden. Si bien varios de los protagonistas del grupo estuvieron afiliados a diferentes partidos políticos y se manifestaron a favor de ideologías de izquierda, entenderemos aquí a la política por fuera de dicha órbita, ligada más que nada a la concepción que se tiene del mundo que nos rodea y de las relaciones humanas que experimentamos.

El recorte temporal merece también unos párrafos aparte. Como dijimos, la investigación se centrará en el estudio el MNC, pero tal como hicimos hincapié en la importancia del contexto para su génesis, no podemos comenzar el análisis en el momento justo de su aparición. Por ello inicialmente nos remontaremos algunos años atrás, para poder reflexionar sobre las características particulares de aquella época. Nos referimos a la posibilidad de poner en perspectiva los acontecimientos históricos más significativos que de alguna manera fueron moldeando al movimiento en sus inicios para luego comprender mejor su desarrollo.

De esta manera la investigación se centrará puntualmente en las décadas del 50, 60 y 70 para analizar la coyuntura de la Argentina y su sintonía con el clima unísono que

manifestaba la parte sur de América. Es que justamente el movimiento comenzó a perfilarse en el país entrada la segunda mitad del siglo, para luego saltar a la escena cultural Latinoamericana en la década del 60 y alcanzar su expresión más potente, justo antes de sufrir censura y el exilio de sus protagonistas, en la década posterior. Así el análisis culminará en el año 1976, cuando irrumpe el último golpe de Estado perpetrado en nuestro país, donde las garantías constitucionales fueron negadas por una junta militar y varios de los principales protagonistas del MNC fueron arrinconados al exilio, fragmentando la formación.

Una vez explicadas estas consideraciones estamos en condiciones de afirmar que el **objetivo general** de este trabajo será analizar por un lado el surgimiento del MNC en el marco de las transformaciones socioculturales que se sucedieron en Argentina a partir de 1955, como así también el desarrollo de su producción artística entendida como un posicionamiento político.

Para ello se trabajará en tres **objetivos específicos**. El primero se enmarca en un análisis del contexto histórico. Este es un objetivo relevante, ya que nos permitirá entender que esta agrupación no surge de forma azarosa, sino que más bien tiene una profunda relación con los sucesos acontecidos en su época. Para esto se entenderá al contexto como un entramado complejo de diversos fenómenos los cuales serán explicados, intentando vincularlos.

El segundo objetivo indagará sobre la característica de novedoso que tuvo el movimiento. Para esto se lo comparará con un cancionero anterior, también argentino, que describiremos como el "Paradigma clásico del folclore", que se postulaba como el portador de la tradición de nuestro país y al cual el MNC viene a renovar. Aquí se desarrollará la tensión que se produjo dentro del mismo campo del folclore y de las diferentes identidades que se intentaron reproducir.

Por último un tercer objetivo específico tiene que ver con el análisis de una selección de obras artísticas que hemos agrupado, seguramente de las más emblemáticas del movimiento. Éstas nos permitirán reforzar la comprensión de dicho posicionamiento político y ético invitándonos a sumergirnos en la música de Mercedes Sosa, una de las principales exponentes del movimiento y una de las artistas populares más representativa de nuestra historia.

Este trabajo se apoyará sobre una hipótesis que servirá de premisa para intentar demostrar o para desestimar la influencia del arte en el devenir simbólico cultural y político de una época. Articulando la interpretación de algunos documentos en relación con una batería

de conceptos teóricos; nuestra tarea será comprobar la veracidad de un axioma que viene dando vueltas en la cabeza de quien escribe y que definitivamente ha inspirado en la elección de la temática de la investigación: *“una canción no puede cambiar el mundo pero sí puede cambiar la forma en que las personas interpretan su mundo, y ese es el primer paso para poder transformarlo”*.

A fin de dar cuenta de los objetivos planteados dividiremos a la tesina en cuatro capítulos: los dos primeros inevitablemente ligados entre sí nos ayudarán a delinear el momento en el que surge el MNC, definir su coyuntura política, social, cultural y artística y sobre todo nos permitirán identificar las tensiones propias del campo folclórico. En los últimos dos, por otro lado, haremos hincapié en la génesis del grupo, sus protagonistas, su circulación y en su producción artística.

En el primer capítulo la propuesta es partir de una comprensión de la situación política y social en la que se encontraba el mundo a partir de mediados de la década del 50, para luego poder entender cómo impactaba esa coyuntura en Latinoamérica. A partir de allí iremos achicando cada vez más el lente y nos centraremos en el escenario nacional para describir el clima de época que se fue construyendo en este contexto sumamente particular. Se estudiarán sucesos de índole política, social y cultural, con el objetivo de ver cómo estas variables se fueron determinando entre sí.

El segundo capítulo de alguna manera viene a complementar al primero, y se ocupará de mostrar el contexto en el que surge el movimiento dentro del campo de la música folclórica argentina. Aquí se definirá al folclore como un campo particular a analizar, con sus propias reglas y validaciones, y se diferenciarán dos paradigmas que entraron en tensión. Nos referimos por un lado a un folclore tradicional con su cancionero propio, ligado a ciertos valores identitarios ligados al nacionalismo y, en oposición a éste, el MNC con la propuesta de un canto renovador, con otra concepción de identidad asociada más a lo latinoamericano y a la diversidad.

Al llegar al tercer capítulo nos ocuparemos del MNC propiamente dicho. Así una vez que hayamos reconocido y analizado las condiciones que determinaron su emergencia nos dedicaremos a describirlo y a caracterizarlo. Se abordarán distintas cuestiones relacionadas al grupo, a sus protagonistas, sus propuestas, su modo de circulación y sus objetivos como portavoz del pueblo y sus problemáticas reales.

El cuarto, y último de los capítulos, nos llevará a adentrarnos en la obra del MNC y a analizar las marcas que permiten afirmar el posicionamiento político del grupo. Para esto haremos una selección de algunas obras de Mercedes Sosa, que nos permitan identificar las marcas ideológicas en su producción y también nos muestren el modo en el que se fue radicalizando el discurso de acuerdo a los vaivenes políticos de la época.

MARCO TEÓRICO

Como hemos adelantado en la introducción las herramientas conceptuales que nos servirán en esta investigación para analizar el MNC las encontraremos en los Estudios Culturales. Diremos brevemente y en forma de presentación que estos estudios, tal como su nombre lo anticipa, se encargan de estudiar el fenómeno de la cultura pero no desde cualquier óptica. Tal como lo manifestaba uno de sus principales referentes *"para Stuart Hall lo que caracteriza a aquellos proyectos de intervenciones que se hacen en nombre de los Estudios Culturales es esa decisión de analizar y explorar la conexión e interacción entre la cultura y el poder"* (Hall y Mellino 2011; 22).

En sintonía con Stuart Hall, Ziauddin Sardar (2005) sostiene que *"los estudios culturales se proponen examinar su materia en función de las prácticas culturales y de su relación con el poder. Su objetivo constante es exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales. Los estudios culturales no son simplemente el estudio de la cultura como si ésta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político. Su objetivo es comprender la cultura en toda la complejidad de sus formas y analizar el contexto social y político en el que se manifiesta."*

Entonces, si consideramos que la cultura debe entenderse en una relación constitutiva con el poder, es imposible pensar en alguna manifestación cultural que se conciba como un producto de conocimiento desconectado de su *para qué*, es decir de sus dimensiones políticas y éticas. Sobre ese principio es que los Estudios Culturales abordan sus objetos de estudio, sin conformarse con ser meros recopiladores de producciones académicas, sino que pretenden algo más. No se piensan tan solo como creadores de un conocimiento inerte, como algo ostentoso que se crea para exhibirse. Más bien lo que buscan son investigaciones que permitan

una mejor comprensión del mundo, desenmascarando las relaciones de poder que se tejen y que sostienen la dominación en una determinada coyuntura.

Otro rasgo fundamental es su carácter multidisciplinario. En los Estudios Culturales confluyen aportes de distintas disciplinas como la lingüística, la sociología, la comunicación, la ciencia política, la musicología, la filosofía, etc. que serán de suma importancia para darle forma a esta investigación. Pero al mismo tiempo que se escapan de cualquier axioma disciplinario también soportan diversos métodos de investigación, desde el análisis de discurso hasta las entrevistas o el análisis de documentos. En definitiva estos estudios toman aquello que necesitan de diferentes disciplinas y metodologías, y lo ponen al servicio de la creatividad a fin de moldear sus propios objetos de estudio y alcanzar las metas propuestas.

Como consecuencia de esta amplitud disciplinar, nos parece pertinente explicar dentro de qué tradición de los mencionados estudios trabajaremos. Para esto recurrimos a la cartografía desarrollada por Aparicio, el cual describe cuatro vértices fácilmente identificables dentro de esta corriente. Es el mismo autor quien antes que nada se encarga de aclarar que estas *“tradiciones de pensamiento dentro de los Estudios Culturales muchas veces se han contaminado e influenciado mutuamente, pero que, para efectos analíticos, vale la pena separarlas”* (Aparicio 2017; 8).

Al mismo tiempo argumenta que *“seguramente, no todos los practicantes de los Estudios Culturales se verán reflejados en este mapa personal y posicionado. No es mi interés llegar a un consenso ni totalizar un mapa definitivo para los Estudios Culturales. En última instancia, se trata de un mapa parcial”* (Aparicio 2017; 8).

Resumiremos brevemente las cuatro tradiciones que construye Aparicio para luego sumergirnos en la que más nos interesa a los fines de esta investigación. En una primera instancia menciona la corriente vinculada al estructuralismo, y a toda la tradición inaugurada por Saussure, que pone en manifiesto la importancia del lenguaje y su poder instituyente. La segunda, de clara inclinación marxista, apunta a entender la imbricación de la cultura con todas las dimensiones de la vida social. Esta es la que nos incumbe ya que nos permitirá teorizar sobre el MNC en los vaivenes epocales. Luego desarrolla una tercera corriente emparentada al poder y al saber, ligada sobre todo a la producción foucoltiana, y por último, quizás la más reciente teorización, refiere a la vida cotidiana, a los afectos y a la forma de ocupar los espacios.

Como ya dijimos nuestro estudio está enmarcado en una perspectiva marxista de la historia. Por ello nos parece fundamental exponer de inmediato algunas consideraciones en torno al concepto de cultura y a su relación con la vida material, para luego dar paso al resto de las definiciones. Siguiendo un hilo conductor que facilite la interpretación de este marco teórico, una vez expuestas las nociones ligadas a la comprensión integral de la cultura, continuaremos con el resto de los conceptos. Aclaramos que esta disposición escapa a cualquier intento de jerarquizarlos, ya que entendemos que todos ellos actúan en forma necesariamente complementaria.

De la cultura a "lo cultural".

El concepto de cultura merece un lugar central dentro del marco teórico ya que de alguna manera es la piedra angular sobre la que se apoya toda la investigación. Nos parece apropiado resaltar que la tarea de definirla siempre representa un desafío, debido al extraordinario grado de polisemia que ostenta este concepto. Por suerte nos servirá de base conceptual uno de los autores fundamentales de los Estudios Culturales, Raymond Williams. Enmarcado dentro de la tradición gramsciana, el británico plantea a la cultura como un terreno en permanente disputa y le otorga una autonomía relativa dentro de la superestructura marxista.

Al plantear esta autonomía relativa dentro de la superestructura, Williams se aparta de la interpretación clásica que se ha hecho de la producción de Marx. De alguna manera podemos reconocer una lectura hegemónica dentro de la corriente marxista a la hora de describir el funcionamiento y la reproducción de un modelo de producción. En cambio Williams genera una reinterpretación de aquella metáfora, negando que la cultura, como parte esencial de la superestructura, esté única y directamente determinada por las relaciones sociales de producción. Se separa de la explicación dominante que supone a una superestructura subordinada a la estructura, al punto de considerarla solo un reflejo. Visto así, la cultura no tendría más que un rol pasivo dentro de este esquema explicativo, ya que estaría moldeada en una relación unidireccional por la coyuntura material del momento.

Esta visión que pensó a la estructura y a la superestructura como dos áreas escindidas entre sí, jerarquizadas y hasta separadas de la vida social nos parece reduccionista. Implícitamente sostiene una visión de la historia sin sujeto, como una cuestión mecánica

sostenida por una suerte de obediencia debida. En oposición a esta noción de la teoría marxista, algunos pensadores de esta misma corriente comenzaron a problematizar determinadas cuestiones inherentes a la superestructura, sobre todo a la cultura. Así descubrieron la potencia de este fenómeno e identificaron la posibilidad de construir una nueva relación entre la estructura material y la esfera simbólica. De ahí que se la señale como la corriente del “marxismo cultural” ya que si bien es profundamente materialista en la lectura de las relaciones sociales, le da otra profundidad reflexiva a la interpretación de la realidad. Le otorga un papel preponderante a la influencia de la cultura y a las constantes pujas simbólicas que se dan en su interior.

Así la cultura comienza a ganar un lugar preponderante dentro de la corriente marxista y deja de pensársela como algo exteriormente determinado sino más bien como *“un terreno de lucha entre hombres y mujeres que participan de determinadas relaciones de producción y que ganan conciencia de la naturaleza de esas relaciones, no en el ámbito de las relaciones económicas sino en el plano de las formas ideológicas”* (Liaudat 2009; 44).

De esta manera resulta esencial tener en consideración a los fenómenos culturales, entendiendo lo político y lo ideológico allí dentro, tanto como los materiales a la hora de problematizar una coyuntura. Esto nos va a permitir comprender que la dinámica de las relaciones sociales está en permanente tensión y conflicto, envueltas en constante luchas simbólicas. Así la disputa por la interpretación de la realidad se vuelve un factor decisivo para garantizar el poder y la dominación, pero también para pensar la posibilidad de alguna resistencia a esa dominación. Hall asegura que la cultura se convierte en un campo de batalla activo, dejando de lado esa visión de la cultura como un simple reflejo de la estructura.

En su publicación llamada “Marxismo y Literatura” del año 1977, Williams cree en *“la conexión inseparable entre producción material y la actividad de las instituciones políticas y culturales y la conciencia; y destaca que para él el error se encuentra en presentar estos elementos como consecutivos, cuando en la práctica son indisolubles como productos del hombre real* (Williams 1977; 41).

Aclarada esta divergencia con la interpretación del marxismo clásico, señalamos que Williams define en su libro “La larga revolución” que una teoría de la cultura es *“el estudio de las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida. El análisis de la cultura es un intento de descubrir la naturaleza de la organización que constituye lo complejo de esas relaciones”* (Williams 1961; 31). Así el autor elige hablar de la dimensión de “lo cultural” y no simplemente de “la cultura”, asegurando que este fenómeno atraviesa todas las extensiones

de la vida social con el propósito de organizar y orientar a los actores o agentes dentro de una trama de significados.

Entendiendo “lo cultural” como un fenómeno sumamente complejo y abarcativo que se cristaliza en cada dimensión de la vida social, aseguramos que es posible encontrar sus marcas en esferas tan diversas como el trabajo, la política, las artes, en definitiva, en la cotidianidad. De alguna manera *“es la cultura aquella que establece ciertos mapas de significados que permiten interpretar el mundo, y que establecen como correctas un cierto conglomerado de prácticas que norman y rigen las relaciones entre los diferentes actores sociales entre sí y con las instituciones”* (Aparicio 2017; 10).

Al reconocer la importancia de la tensión entre los actores a la hora de conceptualizar a la cultura, Williams está destacando implícitamente el grado de imbricación que tiene el poder en este fenómeno. Así emparenta a la cultura con *“todo el proceso social vivido, organizado por significados y valores específicos y dominantes”* (Williams 1977; 22). Busca entender la producción y reproducción de la vida real como un proceso material basado en la acción de sujetos que dotan de significado a su acción y que utilizan el lenguaje para comunicarse. Así sostiene que en sociedades basadas en la desigualdad como la capitalista, existe habitualmente una interconexión entre significados, valores y prácticas que se constituyen como hegemónicas, y que influyen y configuran la acción de las personas. Esto no significa, sin embargo, una determinación total ya que la hegemonía sería *“continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada, por presiones que de ningún modo le son propias”* (Williams 1977; 23).

Tradición, instituciones y formaciones. Cultura dominante, emergente y residual.

Como hemos dicho “lo cultural” se presenta como un terreno en permanente disputa, por lo que su dinamismo se vuelve uno de sus rasgos más característicos. Para poder comprender los cambios que se van sucediendo en una cultura determinada, y especialmente en la que nos interesa a nosotros a los fines de analizar el MNC, nos serviremos de algunos conceptos de Williams. Así definimos nuevamente a la cultura como algo vivo, variante, que va tomando diferentes matices de acuerdo a la situación en la que se hallen las relaciones

humanas existentes en un momento determinado. Por este motivo es que proponemos emparentarla con un proceso más que como algo esencialista o universal.

Para comprender el funcionamiento dinámico del proceso cultural, Williams plantea tres conceptos con los cuales, a partir de su articulación, podremos dar cuenta de lo vertiginoso que resulta cualquier ordenamiento simbólico. Nos referimos a la tradición, a las instituciones y a las formaciones, como las tres variables que se van combinando para reproducir la hegemonía de determinadas pautas culturales pero también para ofrecerles resistencia. Así define a la “tradición” como *“una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte, es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso.”* (Williams; 1977; 78).

Pero esta tradición no aparece de cualquier manera sino que está necesariamente guiada. Williams habla de *“una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.”* (Williams 1977; 79). Asimismo reconoce el rol fundamental que tienen las “instituciones” a la hora de reproducir dicha tradición y mantenerla viva.

“Es cierto que el establecimiento efectivo de una tradición selectiva puede decirse que depende de instituciones formalmente identificables. Las instituciones tienen una profunda incidencia sobre el proceso social actual asegurando lo que en la sociología ortodoxa se entiende como “socialización” ... ejercen presiones inmediatas y poderosas sobre las condiciones de vida y sobre las condiciones en que la vida se produce; enseñan, confirman y en la mayoría de los casos finalmente refuerzan los significados, valores y actividades seleccionadas” (Williams 1977; 80).

Así como advierte el rol fundamental que cumplen las instituciones a la hora de reproducir una tradición selectiva, también postula la incidencia de las “formaciones”. Estas pueden actuar para reforzar los mismos valores hegemónicos que pregonan las instituciones, haciendo la dominación más sutil y entonces más efectiva, o bien manifestarse para ofrecer resistencia, proponiendo unos principios y postulados diferentes. Define a las formaciones como *“los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presenta una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales.”* (Williams 1977; 80).

Según el citado autor, las tensiones dentro del proceso de la cultura, que se generan a partir de la articulación entre la tradición, las instituciones y las formaciones, van forjando las rupturas y las sucesivas transformaciones propias de cualquier sistema cultural. Para dar cuenta de estos cambios el autor introduce otros tres conceptos a partir de los cuales explica y fundamenta las modificaciones dentro este campo. Veremos entonces cómo se refuerza todavía más la idea de la cultura como proceso históricamente variable. Estos conceptos son el de cultura dominante, cultura residual y cultura emergente.

Como el propio término lo indica, la cultura dominante refiere al conjunto de principios y valores hegemónicos que se imponen en un determinado momento. Aquí justamente la cuestión de la hegemonía cobra una importancia radical porque es aquello que, en ciertos momentos, se pone en disputa. Lo residual *“por definición ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente de alguna formación o institución social y cultura anterior”* (Williams 1977; 82).

Por emergente se entienden *“los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones que se crean continuamente. Son esencialmente alternativos o de oposición a la cultura dominante.”* (Williams 1977; 82). Entonces si lo residual se relaciona con fases y formaciones sociales anteriores del proceso cultural que logran perdurar, lo emergente tiene que ver con nuevos actores que le disputarán la hegemonía. *“Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”* (Williams 1977; 83).

Hegemonía, ideología e identidad.

Continuando con el marco teórico y en sintonía con la definición de la cultura como un devenir sumamente dinámico, presentamos otros tres conceptos que también tienen una incidencia directa en este fenómeno. Nos referimos a la hegemonía, a la ideología y a la identidad, términos que articularemos y nos ayudarán a comprender cómo es que la dominación se reproduce al mismo tiempo que da lugar a la emergencia de lo alternativo.

Empezaremos diciendo que nuestro concepto de hegemonía se relaciona al de cultura en su carácter procesual, por lo tanto no hablaremos de hegemonía, sino más bien de “lo hegemónico”. *“La hegemonía no es un momento estático en el proceso histórico, sino el resultado de un continuo cotejo de formas complejas y articuladas de dominación y resistencia”* (Liaudat 2009; 36).

Esta formulación subraya la importancia de entender el papel activo de las “instituciones” y de las “formaciones” dentro del proceso histórico, en esa puja por sostener o resistir la dominación. En la definición de hegemonía que nos interesa, ubicada dentro de la corriente gramsciana, lo más trascendental radica en concebirla no solo como el motor garante de la dominación, sino también como un factor que brinde la posibilidad de pensar un proyecto alternativo que dispute hegemonía.

Si bien los sectores dominantes controlan los medios de producción tanto materiales como simbólicos, la hegemonía no representa un proceso cerrado. *“Esta es la hegemonía concebida, pues, no solamente como dirección política, sino también como dirección moral, cultural e ideológica”*. (Liaudat 2009; 38).

“La hegemonía no es una formación ideológica acabada y monolítica, sino un proceso de dominación y lucha problemático y contestado... Esta noción de hegemonía entiende la cultura como un espacio de intervención y conflicto que resulta central en las formas en que se ejerce y se contesta el poder. Implica, además, una manera de analizar la totalidad social en la cual los procesos de formación del estado, la constitución de clases el desarrollo de las culturas populares y la construcción de hegemonía, son procesos simultáneos, confluyentes y mutuamente contenciosos, sujetos múltiples tensiones, en los que las dimensiones estrictamente culturales no pueden ser disociadas de las estructuras políticas y de poder que las engloban” (Liaudat 2009; 44).

Para constituirse como tal, la hegemonía necesita de una ideología aliada que se convierta en argamasa de la dominación. Al igual que en el concepto de cultura, nos separaremos de la interpretación clásica del marxismo que la entiende como *“una falsa visión del mundo que, como tal, era criticable y superable mediante el análisis científico de la realidad social y la práctica revolucionaria”* (Liaudat 2009; 45). Al contrario, la definiremos como un concepto más bien neutro y cambiante, que va tomando forma de acuerdo a la coyuntura. *“Lenin elabora un concepto neutro de la ideología, concebido como una visión coherente de la sociedad compartida por una clase, u grupo o un partido, y que inspira un determinado curso de acción. De ahí que se pueda hablar no solo de ideología burguesa sino también de una ideología*

socialista o revolucionaria. En Lenin, por lo tanto, ya no se trata de liberarse de la ideología, sino de que una ideología venza a las otras” (Liaudat 2009; 51).

Esta definición de la ideología como algo imparcial tiene una relación estrecha con lo antes expuesto en relación al concepto de hegemonía. Ambas se presentan como dos fenómenos que resultan propios del estado en que se halle la disputa de las relaciones de fuerza y por lo tanto pueden resultar opuestos en diferentes momentos. Son a su vez neutras, ya que no pertenecen de manera absoluta a ningún sector, sino que sus intereses van cambiando con el devenir de la cultura y de la historia. Así la filtración de una ideología que se manifiesta en las más diversas esferas de lo social, va reproduciendo la dominación y garantizando la hegemonía de un sector. De esa manera se configura un determinado estadio cultural, que se mantiene hasta que emerge la posibilidad de un nuevo ordenamiento simbólico que le disputará, con su propia ideología esa hegemonía. Mediante esta articulación es cómo se va sucediendo la cultura como un proceso a través de la historia.

Para completar este análisis presentamos el concepto de identidad *“como una categoría que invita al análisis de la producción de subjetividades tanto colectivas como individuales” (Liaudat 2009; 50)*. A los fines del trabajo, y en concordancia con los conceptos que venimos desarrollando, profundizaremos este concepto y lo caracterizaremos con un fenómeno versátil. *“La identidad es entendida no como algo esencial, sino como una autonegociación de varias influencias para crear una representación particular” (Liaudat 2009; 50)*. Entonces si hablamos de la identidad como productora de subjetividades y como el resultado de una negociación de influencias que se escapa de lo estático, reconocemos el carácter variable de algo que, a priori, se presenta como rígido.

A los fines de la investigación nos interesa describir la identidad como una herramienta fundamental de la ideología. Esta capacidad de fijar subjetividades y de incluirlas bajo el nombre de “la identidad” vuelve todavía más efectiva la dominación, fijando ciertos principios y valores hegemónicos como los propios y esenciales. Acercando esta idea a la coyuntura latinoamericana de principios del siglo pasado decimos que, *“luego de las guerras de independencia y las subsecuentes eras nacionalistas, los nuevos gobiernos latinoamericanos y los intelectuales criollos se dedicaron a la labor de crear una nación. La heterogeneidad de la población latinoamericana, compuesta principalmente de europeos, criollos, indígenas, africanos y mezclas de varios grupos, hizo esta labor difícil. El consenso liberal consistía en unir simbólicamente a los habitantes bajo una sola identidad.” (Liaudat 2009; 50)*.

Definiciones de contexto.

También nos ocuparemos de los conceptos que darán comienzo al trabajo. Nos referimos a las herramientas que nos permitirán teorizar sobre la importancia del contexto. Para esto abordaremos dos conceptos. Uno clave para los Estudios Culturales como es el de “contextualismo radical” y otro más ligado a la interpretación de la coyuntura del movimiento como “antiimperialismo”.

Como ya se ha señalado, el contexto es un factor decisivo a la hora de pensar la cultura y sus producciones, por lo que jamás se podría analizar una manifestación separada de su entorno. Hablamos entonces de la necesidad de plantear la noción de **Contextualismo Radical**, un concepto que nos permitirá comprender la injerencia de la época en la emergencia y desarrollo del MNC como un factor insoslayable.

Este concepto tan relevante supone sobre todo una actitud antirreduccionista que brinde la posibilidad de interpretar a la cultura en su relación intrínseca con las esferas políticas, económicas y sociales. *“Los estudios culturales remiten a un campo que busca comprender e intervenir, desde un enfoque contextual, sobre cierto tipo de articulaciones concretas entre lo cultural y lo político”* (Restrepo 2012; 122). Ello explica por qué contextualizar es primordial *“la teoría no debería ignorar las condiciones de posibilidad que determinan a sus objetos de estudios ni su propio lugar de enunciación dentro de una geopolítica del conocimiento. El abordaje de los objetos de estudio en sus manifestaciones concretas pone límites a una hiperteorización que tiende a nivelar todos los contextos, lo que constituye un ejercicio de violencia epistémica, acentuando el colonialismo intelectual”* (Restrepo 2012; 122).

Entonces si planteamos la necesidad de comprender las producciones culturales desde su contexto histórico de producción, es porque es posible identificar en la composición artística del MNC diferentes marcas propias de la coyuntura de su época. Por ello decidimos revalorizar el entorno en el que emerge, considerando que tanto sus posibilidades discursivas como las estéticas y sobre todo las ideológicas no son azarosas, sino más bien epistemológicas ya que involucran las condiciones de posibilidad y saber de ese momento particular.

Otra herramienta conceptual que nos guiara para el recorrido del primer capítulo es la noción de antiimperialismo, en este caso ligado al latinoamericanismo. Reconocemos que este término, al igual que el de cultura por ejemplo, ha permitido distintos usos a lo largo del tiempo. Como es propio de las ciencias sociales, el dinamismo le ha otorgado diversos matices

de acuerdo a la época y al lugar donde se implementó. Así lo explica Marchesi diciendo que *“no parece adecuado pensar esta categoría como un concepto permanente, sino como una noción relativamente débil detrás de la cual se han depositado variadas ideas acerca de cómo articular la tensión entre nación e imperio en cada momento histórico”* (Marchesi 2006; 79).

En este trabajo se entenderá al antiimperialismo como un fenómeno simbólico que en parte surge cuando Latinoamérica se piensa a sí misma como una región separada en naciones que tenían mucho más en común que aquello que las diferenciaba. Así frente a un poder dominante como el que ejercía (y ejerce) Estados Unidos sobre el continente, la estrategia fue constituirse en un bloque territorial pero sobre todo simbólico que le permita al costado sur oponerse a la hegemonía del norte. *“Si entendemos como nación una comunidad limitada y soberana, la noción de antiimperialismo podría ser concebida como una suerte de extensión de la idea de nación. El antiimperialismo implicó imaginar una comunidad que trascendía la nación. Aunque los discursos antiimperialistas se dieron en escenarios nacionales la mayoría de los casos implicaron un sentimiento de pertenencia a una comunidad más amplia que se construía en oposición al imperio”* (Marchesi 2006; 83).

En definitiva, aquí la categoría antiimperialismo se usará para comprender esa voluntad de las naciones del cono sur de confluir en una modernización que abriera las puertas a un proyecto alternativo al que ofrecía Estados Unidos. En un escenario de revoluciones, y también de golpes de Estado como respuesta a esos cambios, cada país fue construyendo su propia experiencia. Si bien reconocemos que la coyuntura se acomodó a las características de cada lugar, aclaramos que hubo un claro lineamiento a la unidad de los países como posibilidad concreta de ganar potencia, *“en la década de los 60 y 70 que, con la constatación del fracaso de las experiencias desarrollistas y populistas con el telón de fondo de la guerra fría, reformulo el antiimperialismo en una perspectiva más radicalizada, donde la emergencia de la revolución cubana representó para diversos intelectuales el camino para una modernización latinoamericana alternativa al capitalismo”* (Marchesi 2006; 85).

Esto nos servirá para caracterizar al MNC como un fenómeno nacional pero que está íntimamente ligado a los otros movimientos de renovación musical que se sucedieron en prácticamente todos los países de la región por esos años. De hecho varias de las canciones eran interpretadas por autores de diversas nacionalidades, recorriendo todo el cono sur y generando identificación con su público. Se entiende entonces que las problemáticas de la región eran compartidas y que, si bien cada nación aportaba sus rasgos distintivos, la lucha era una sola.

MARCO METODOLÓGICO

Los interrogantes planteados en la investigación en torno al surgimiento de este movimiento y acerca de cómo se desarrolló, deben responderse desde un lugar interpretativo que nos permita comprender el fenómeno dentro de su contexto histórico (Vasilachis 1992; 138). Desde el paradigma interpretativo, propio de la metodología cualitativa, la tesina intentará dilucidar el vínculo entre la cultura y las relaciones de poder a través del MNC, así como también la tensión entre los discursos circulantes en ese momento.

Para conseguir estos objetivos, la investigación se apoyará sobre todo en la observación y el posterior análisis de documentos primarios y secundarios. Es decir, como vamos a estudiar un movimiento que sucedió hace más de 50 años, nos apoyaremos en aquellas producciones que el propio grupo dejó como legado, o bien, ciertos escritos de otros autores que han tratado el tema.

En los primeros capítulos se trabajará sobre documentos secundarios que nos permitirán dar cuenta de la trama del MNC. En los dos últimos ya sí incluiremos documentos primarios, para escuchar la voz de los protagonistas. Específicamente el capítulo 4 trabajará con la herramienta analítica del análisis de discurso, proponiendo un acercamiento a la producción discográfica del movimiento para exponer sus marcas y huellas más características.

CAPÍTULO 1

Como hemos detallado anteriormente en este primer momento nos disponemos a comprender el período histórico en el que emerge y se desarrolla el MNC. Desde ya que no intentaremos hacer una revisión exhaustiva de todos los procesos políticos y económicos que se fueron encadenando en aquellos años. Más bien nos proponemos interpretar un clima de época muy especial, que fue tallado por varios acontecimientos emblemáticos que protagonizaron la historia moderna argentina. Pero este ejercicio no lo haremos de cualquier manera, sino que más bien será apelando a la categoría del Contextualismo Radical. Así en una primera parte la propuesta será comenzar con un análisis de la situación política y social en la que se encontraba el mundo en la década del 60, para luego demostrar cómo impactaba esa coyuntura en nuestro país.

Nos parece apropiado mencionar lo dificultoso que resulta el estudio de un momento determinado. En parte por la complejidad inherente a cualquier realidad, sobre todo por la cantidad de eventos simultáneos que se van sucediendo y combinando para dar como resultado un cierto ordenamiento de las fuerzas que la componen. Por lo tanto nuestra propuesta es describir los sucesos más relevantes de las décadas del 60 y 70, entendiendo que no son los únicos hechos que ocurrieron, pero sí los más representativos para nuestro análisis. Para esto haremos un recorrido por los acontecimientos más emblemáticos que nos permitirán comprender el clima histórico que nos interesa identificar para la tesina. En cierta manera intentaremos descifrar el aura de ese momento que propició la emergencia del cancionero en nuestro país.

Aclaremos esto porque si bien en el principio del capítulo narraremos sucesos que a priori poco tuvieron que ver con la realidad de la Argentina en forma directa, creemos que sí influyeron de manera definitiva en el devenir de nuestro país. *“El carácter ideológico del movimiento, el surgimiento de esta nueva forma de expresión musical es indisociable del contexto histórico y político de los países de América Latina, Europa y Estados Unidos. Por esta razón, es preciso mencionar procesos históricos claves para la comprensión del nacimiento de este fenómeno”* (Velasco 2007; 141).

De esta manera si bien el foco del análisis comienza con una escala global, donde se expondrán cuestiones referidas a la Guerra Fría, el mismo se irá achicando primero hasta el plano continental y luego al nacional. Así veremos cómo los avatares de un mundo dividido en dos determinaron el desarrollo político, social y cultural de las décadas del 60 y 70 en Latinoamérica y finalmente en la Argentina. El propósito será poner en evidencia esa compleja conexión que existe entre los fenómenos de carácter más general y su incidencia en lo particular, conformando lo que llamamos momento histórico.

Nos parece importante haber hecho todas estas aclaraciones, sobre todo para reforzar lo dificultoso de analizar cualquier contexto y la necesidad de tomar una postura flexible ante esta complejidad. Como hemos definido en el marco teórico, es propio de las investigaciones en los Estudios Culturales tomarse su tiempo para reflexionar sobre la coyuntura, ya que ésta es fundamental a la hora de interpretar un fenómeno cultural. Por lo tanto, como define Restrepo *“lo necesario para operar desde un enfoque contextual es que empecemos a desasnar los avatares de la época”* (Restrepo 2012; 58).

SINTONÍA INTERNACIONAL

Al caracterizar la coyuntura mundial de mediados de la década del 50 en adelante, inmediatamente nos aparecen dos palabras que dejan en un segundo plano cualquier otro acontecimiento. Estas palabras son “Guerra Fría”. Como ya es harto conocido esta guerra fue fundamentalmente un enfrentamiento entre dos bandos encabezados por la Unión Soviética y los Estados Unidos, con el objetivo de imponer la hegemonía del modelo de producción que

cada una de estas potencias encarnaba. Nos referimos al comunismo por el lado de los soviéticos y al capitalismo por el costado estadounidense.

"La segunda guerra mundial apenas había acabado cuando la humanidad se precipitó en lo que sería razonable considerar una tercera guerra mundial, aunque muy singular; y es que, tal como dijo el gran filósofo Thomas Hobbes, «La guerra no consiste sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida» (Hobbes, capítulo 13). La guerra fría entre los dos bandos de los Estados Unidos y la URSS, con sus respectivos aliados, que dominó por completo el escenario internacional de la segunda mitad del siglo xx, fue sin dudas un lapso de tiempo así." (Hobsbawm 1999; 230).

Esta guerra presentó ciertas características que bien valen la pena ser mencionadas. Por un lado su impronta de "fría" que remitía a esa particularidad que exhibió el conflicto de no incluir enfrentamientos armados, por lo menos no de manera directa entre las dos potencias. En cambio la disputa estuvo marcada por una sucesión de grandes batallas de carácter preponderantemente simbólico, donde se ponía en juego la hegemonía política, económica y militar de las dos potencias. Se destacaron por ejemplo la carrera armamentista y la carrera espacial. Así la creación de armas con potenciales cada vez más destructivas y el desarrollo de tecnología para la exploración del universo eran una forma de evaluar el rendimiento y la eficiencia de los modelos de producción en pugna.

"La singularidad de la guerra fría estribaba en que, objetivamente hablando, no había ningún peligro inminente de guerra mundial. Más aún: pese a la retórica apocalíptica de ambos bandos, sobre todo del lado norteamericano, los gobiernos de ambas superpotencias aceptaron el reparto global de fuerzas establecido al final de la segunda guerra mundial, lo que suponía un equilibrio de poderes muy desigual pero indiscutido. La URSS dominaba o ejercía una influencia preponderante en una parte del globo: la zona ocupada por el ejército rojo y otras fuerzas armadas comunistas al final de la guerra, sin intentar extender más allá su esfera de influencia por la fuerza de las armas. Los Estados Unidos controlaban y dominaban el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos." (Hobsbawm 1999; 231).

Es interesante mencionar también que la contienda incluyó a otras esferas de la vida humana como la cultural y la deportiva por ejemplo. Así, fue como cada una de las dos potencias fomentó en su país de manera considerable ciertas industrias como la cinematográfica y la editorial, las cuales fueron aprovechadas para reivindicar y reforzar la propia cosmovisión. Al mismo tiempo que cualquier acontecimiento deportivo era considerado

una ocasión ideal para intentar demostrar la superioridad frente al oponente. Pareciera incluso que la destreza misma del cuerpo y la capacidad para explotarlo también era entendida como una medida de lo eficaz que pudiera resultar un determinado ordenamiento social.

Otro rasgo distintivo de esta contienda fue esa voluntad de los oponentes de extender y consolidar su hegemonía sobre el resto de los países del planeta. De alguna manera ese era el gran objetivo de la guerra, el botín. Es decir, una vez demostrado cuál de los dos sistemas era el más próspero, el vencedor se alzaría con la centralidad geopolítica. Para alcanzar el objetivo ambas potencias apelaron a diferentes estrategias, como por ejemplo la creación de planes económicos que fueron de gran ayuda para mantener países aliados en cada bando. Así la Unión Soviética impulsó el llamado COMECON y los Estados Unidos el Plan Marshall o la Alianza Para el Progreso.

"Ya en 1961, la administración de John Kennedy promueve la Alianza para el Progreso, adoptada como programa por la Organización de Estados Americanos en Punta del Este y promovida en diversos países como Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, México, Venezuela y Perú. Consiste en un programa de cooperación para acelerar la modernización y el desarrollo en los países latinoamericanos. Promoviendo programas de reformas sociales, fundamentalmente en el campo, se busca evitar el estallido de focos de descontento que emularan la experiencia cubana." (Bonaudo 2012; 195).

Si la impronta de "fría" que se le asignó a la guerra remitió a esa peculiaridad que tuvo el conflicto de no incluir armas, es necesario mencionar que esa temperatura gélida no se mantuvo igual en todos los rincones del planeta. Con esto queremos decir que en los márgenes del globo la guerra sí se calentó y los enfrentamientos armados fueron ganando lugar en la disputa. Así, ante la vocación de las potencias de volver completamente mundial su cosmovisión, la pelea se trasladó a enfrentamientos armados satelitales que se desarrollaban en países periféricos y que ahora resultaban de suma importancia en la conformación del nuevo ordenamiento político mundial. De esta manera en Asia, en África y también en Latinoamérica la Guerra Fría levantó su temperatura y tomó los ribetes clásicos de cualquier guerra incluyendo disparos, matanzas y torturas.

Hay varios casos emblemáticos para exponer como muestra del costado armado de la Guerra Fría. Desde las dictaduras, revoluciones y guerras civiles en África o La Guerra de los 7 días entre Egipto e Israel, por ejemplo. Pero sin duda el caso más paradigmático fue la guerra de Vietnam, país que se vio inmerso en un conflicto bélico que dejó como saldo más de 5 millones de muertes. En esta guerra se materializó claramente el conflicto global pero en escala

nacional. Los Estados Unidos acompañaron a uno de los bandos, la República de Vietnam, y a su intención de imponer el capitalismo; la U.R.S.S. hizo lo propio con el Frente Nacional de Liberación de Vietnam quienes pugnaban por aplicar el modelo comunista. *"Estados Unidos intervino Vietnam, en una guerra que duró diez años y que terminó con su derrota y su retirada en 1975, después de haber lanzado sobre ese malhadado país más bombas de las que se habían utilizado en toda la segunda guerra mundial."* (Hobsbawm 1999; 221).

MICROCLIMA EN LATINOAMÉRICA

Durante esta época los enfrentamientos armados y los golpes de Estado fueron moneda corriente en varios países de Latinoamérica y el Caribe. Y no solo aseguramos que esa disputa mundial se hizo presente en la región, sino que además reconocemos que se fue agudizando con el paso de los años. Quizás por la proximidad geográfica e incluso por la pertenencia al mismo bloque continental que la potencia capitalista, los efectos en el cono sur de América fueron tan especiales y sobre todo ligados a los intereses de los Estados Unidos.

Así como la Unión Soviética se aseguró que sus países satélites, de la actual Europa oriental, se mantuvieran bajo el régimen comunista, incluso formando parte del mismo bloque político-estatal, la potencia occidental no podía perder la hegemonía en el continente americano. No lo decimos en realidad por la importancia que pudieran tener Latinoamérica o el Caribe en la geopolítica mundial o en las decisiones más trascendentales en materia económica. Más bien la insistencia por conservar a los países del continente bajo las premisas del capitalismo tenía que ver con la seguridad de consolidar su postura en la zona de influencia más próxima. Es decir, si Estados Unidos no podía afianzar el alineamiento de su "patio trasero", sería visto como un síntoma de debilidad en la contienda además de convertirse, claro, en otro probable foco comunista sobre el cual actuar.

"Desde 1948, en el contexto del anticomunismo de la Guerra Fría, en América Latina las marcadas desigualdades sociales se profundizan con la instalación de un conjunto de gobiernos autoritarios y pro-norteamericanos que despliegan políticas represivas y de marcado tono anticomunista. A pesar de los embates represivos, la resistencia social y la organización de los sectores subalternos se desarrollan de manera creciente, lo cual abre camino a procesos de

democratización y a un conjunto de importantes transformaciones que atraviesan las décadas siguientes." (Bonaudo 2012; 165).

Otro acontecimiento vertebral que tendría un impacto significativo en el devenir de Latinoamérica, y que quedará marcado en la historia del continente, fue la Revolución Cubana. Una verdadera gesta que tuvo como vencedores a un pequeño grupo de guerrilleros, quienes lograron recuperar la soberanía de la isla para sus habitantes, destituyendo a un gobierno militar sostenido sobre todo por la represión contra su pueblo. Un ejemplo de accionar revolucionario, organizado y audaz que consiguió derrocar en 1959 al entonces dictador, Fulgencio Batista, quien era sostenido financiera y militarmente por los Estados Unidos.

"En el marco del conjunto de transformaciones que se vienen produciendo en el subcontinente, en 1959, la Revolución cubana abre una etapa que produce, por un lado, una radical alteración en la estructura social y económica, en las instituciones, en la cultura, la ideología y la educación, implantando el socialismo dentro de la propia isla. A la par, constituye un proceso fundamental en el orden latinoamericano y mundial, al convertir a las transformaciones sociales anticapitalistas por la vía armada en un nuevo y renovado horizonte para amplios sectores del subcontinente." (Bonaudo 2012; 170).

Sin dudas, la Revolución Cubana tuvo todos los condimentos necesarios para convertirse en un acontecimiento paradigmático en el continente. Por empezar el hecho sucedió justamente en Cuba, una de las islas del Caribe más próxima al territorio estadounidense. Esto ya era un dato destacado, sobre todo si tenemos en cuenta, como dijimos, aquella necesidad de los EE.UU. de reforzar el lineamiento capitalista en sus países más cercanos. Además es importante tener en cuenta que Cuba, al igual que Puerto Rico, padecía una dependencia constitucional por parte del Estado norteamericano. Pero quizás, lo más fantástico y hasta cinematográfico de la revolución no tenga que ver con estas referencias geográficas e institucionales, sino con la disparidad entre sus protagonistas. Nos referimos al contraste que se dio entre un grupo de guerrilleros con muy poca experiencia en el combate armado y con una infraestructura mínima, enfrentando a un ejército que era acompañado tanto logística como militarmente por las FF. AA. estadounidenses.

"Ninguna revolución podía estar mejor preparada que esta para atraer a la izquierda del hemisferio occidental y de los países desarrollados al fin de una década de conservadurismo general. O para dar a la estrategia guerrillera una mejor publicidad. La revolución cubana lo tenía todo: espíritu romántico, heroísmo en las montañas, antiguos líderes estudiantiles con la desinteresada generosidad de su juventud —el más viejo apenas pasaba de los treinta años—,

un pueblo jubiloso en un paraíso turístico tropical que latía a ritmo de rumba." (Hobsbawm 1999; 439).

Esta última variable fue esencial para el devenir del continente en las décadas del 60 y del 70. Es que la Revolución Cubana se convertía en un faro que iluminaba la esperanza, en un ejemplo a seguir para todos aquellos sectores que no compartían las formas hegemónicas del orden. La revolución entonces encarnaba esa posibilidad, que ya no se presentaba como utópica, de disputarle el poder a los sectores dominantes mediante estrategias políticas y armadas.

"A pesar de las profundas divisiones, la coyuntura nacional e internacional permitió a su vez afirmar con fuerza imaginarios comunes entre distintos sectores que crearon los marcos para la acción. Un lugar común fue la aceptación de la necesidad del cambio de estructuras: se necesitaba modificar la estructura política, la frágil "democracia burguesa" que mantenía marginada a la fuerza política mayoritaria, contribuyendo con ellos a perder confianza en el sistema democrático representativo. También se puso énfasis sobre la necesidad de cambiar la estructura económica y social imponiendo un sistema donde los sectores populares participaran efectivamente en el gobierno." (Gordillo 2007; 336).

Ciertamente la revolución aparecía como una herramienta capaz de torcer el destino de esa modernización que se estaba llevando a cabo en el continente. Un proceso sumamente particular sobre todo por la relación que tuvo históricamente la región con el resto de los países del mundo. Es que el bloque sur de América parecía estar condenado a una división mundial del trabajo donde ocupaba un lugar dependiente y abastecedor de los poderes concentrados del norte y de Europa. Su rol relacionado sobre todo a la exportación de materia prima y, en el mejor de los casos, sus incipientes procesos de industrialización, no alcanzaban para incluir a las mayorías; o bien eran intervenidos por los sectores conservadores que veían amenazados sus históricos privilegios frente al avance de las capas populares.

Otra cuestión trascendental ligada a las transformaciones que se propiciaron como consecuencia de la revolución desde el plano simbólico, fue la institucionalización del ideal del "Hombre Nuevo". Ese sujeto transformado y transformador que se presentaba como el protagonista de la historia del siglo XX, ligado a una transmutación de sus propios valores y a la toma de conciencia de su realidad desigual y opresiva. El mismo Che Guevara afirmaba que *"La Revolución no es únicamente una transformación de las estructuras sociales, de las instituciones del régimen; es además una profunda y radical transformación de los hombres, de su conciencia, costumbres, valores y hábitos, de sus relaciones sociales"* (De Santis 2014; 23).

Este Hombre Nuevo encarnaba y potenciaba aquellos sentimientos antiimperialistas y latinoamericanistas. Veía una nación mucho más grande que aquella delimitada por el perímetro de cada Estado. A su vez se sentía profundamente mancomunada sobre todo por el deseo de libertad, de independencia y por un rechazo a la penetración estadounidense sobre la soberanía y la autodeterminación de los pueblos de Latinoamérica.

Si estamos afirmando -párrafo tras párrafo- que la influencia de este acontecimiento fue decisiva, es oportuno hacer también algunas consideraciones al respecto. Nos parece necesario resaltar nuevamente que en cada país el efecto que tuvo fue diferente y estuvo condicionado por sus características. Pero así como decimos que las relaciones de fuerza que se disputaban en cada latitud eran propias de la historia de cada lugar, podemos reconocer una matriz compartida en la región o, por lo menos, común a la mayoría de las naciones que la componen. Nos referiremos entonces a dos fenómenos que son importantes para esta tesina y que dieron forma a la dinámica social del continente en esos años. Por un lado la emergencia y la proliferación de una "Nueva izquierda", movilizadora principalmente por la juventud que se sumaba a los obreros y campesinos, que había resignificado su lucha y ya poco tenía que ver con aquella izquierda que había migrado desde Europa desde inicios del siglo XIX. *"Otro actor que cobro fuerza fue el sector estudiantil, que supo aprovechar también el cambio operado en la estructura de las oportunidades políticas para expresar su protesta, asumiendo fundamentalmente una actitud de compromiso y solidaridad con los problemas que se vivían en el país y en el mundo."* (Gordillo 2007; 341). Por otro lado, aparece el papel central de los EE.UU para detener o por lo menos atenuar el impacto que tuvo en América la victoria rebelde en Cuba, combinando estrategias de distinta índole para lograr ese cometido.

Esa "Nueva izquierda" que se expandía por Latinoamérica entendía al comunismo como una solución a los problemas históricos de estos Estados post coloniales y oligárquicos. Así los conflictos típicos y las desigualdades sociales que se hacían carne en el cono sur del continente fueron teñidos por la oposición que mantenía en vilo a todo el planeta. De esta manera los reclamos democratizadores frente a estas sociedades tan injustas como arcaicas, se vieron envueltos en la oposición capitalismo versus comunismo tan propia de ese período histórico. Esta izquierda moderna se presentaba entonces como un movimiento latinoamericano que, como dijimos, tomó formas propias en cada lugar pero siempre con varios ideales esenciales como la justicia social, la independencia y el rechazo a la dominación foránea.

Cuando la Revolución Cubana se define abiertamente comunista en el año 61 y el país caribeño comenzó a entablar relaciones directas con la URSS, el impacto de la ideología de

izquierda en el continente se amplificó. Esto obligó a los EE.UU. a tomar un rol todavía más activo sobre la región para combatir y eliminar al comunismo en América, implementando distintas prácticas las cuales fue combinando para defender su hegemonía en el territorio. A continuación describiremos brevemente las dos principales estrategias que eligió la potencia capitalista para sostener su voluntad en el continente. La primera un ejercicio de dominación más sofisticado y encubierto ligado a la esfera económica. La segunda, de carácter más coactivo, sumamente útil y descarnada que salía a escena cuando la primera no surgía el efecto necesario.

En primer lugar nos referimos al programa impulsado por los Estados Unidos denominado “Alianza para el progreso”. Este plan consistió en una serie de inversiones que inyectaron en los países Latinoamericanos cerca de 20.000 millones de dólares por parte de la potencia norteamericana. La idea que tenía el entonces presidente estadounidense, Kennedy, era mejorar la calidad de vida de los habitantes del cono sur, para erradicar al comunismo como una posible solución a los problemas de los sectores populares. Para ello se destinó ese dinero en medidas de carácter social como educación, sanidad y vivienda. Se consiguió de esta manera aumentar el ingreso per cápita, eliminar gran parte del analfabetismo, y mejorar la situación económica de los países.

“La constitución de la Alianza para el Progreso evidencia el común diagnóstico en torno a la persistencia del atraso y la desigualdad en las economías latinoamericanas, la injusta distribución de la tierra y las pésimas condiciones de vida de amplias mayorías de la población del subcontinente. Sin embargo, el momento en que se elabora, en el marco de la profundización del proceso revolucionario cubano hacia el socialismo, visibiliza el principal propósito que la anima, la voluntad de evitar la propagación del ejemplo cubano por América Latina.” (Bonaudo 2012; 197).

La segunda estrategia fue netamente militar y represiva. Nos referimos a la “Doctrina de seguridad nacional” nombre con el que se conoció a un conjunto de acciones impulsadas y sostenidas por los EEUU para suprimir cualquier intento de insurrección en Latinoamérica. La lógica estimaba que el enemigo ya no se encontraba por fuera de los límites de los Estados, sino que éste florecía en las entrañas de cada país. Para esto las fuerzas armadas ya no debían tener como papel fundamental controlar las fronteras sino más bien combatir al adversario que se estaba propagando a gran ritmo en su interior. Concretamente esta doctrina se materializó en una sucesión de golpes de Estado en los países del continente, que tuvieron como objetivo fundamental suprimir cualquier esbozo de ideología de izquierda que auspiciara un cambio, y así sostener el poder en mano de los sectores históricamente dominantes.

"Es justamente en la década de los sesenta, de la mano de unas fuerzas armadas imbuidas de la Doctrina de la Seguridad Nacional, que se promueven reformas para luchar contra el "enemigo interno". En los setenta, los regímenes dictatoriales se proponen vencer los impulsos reformistas y revolucionarios de las décadas precedentes utilizando altas dosis de represión estatal y, en algunos casos, paraestatal." (Bonaudo 2012; 12).

Esta dinámica que se replicaba como norma en varios países de la región, donde las nuevas izquierdas latinoamericanas chocaron directamente con la intención de los EE.UU. de someter a la región bajo la lógica capitalista, fue quizás el rasgo más distintivo de esa época. Aclaramos que en este caso hicimos hincapié únicamente en la Revolución Cubana porque lo consideramos el suceso más emblemático del momento, pero reconocemos que no fue el único. Mencionamos también el derrocamiento del presidente de Guatemala en 1954, quien luego de haber sido elegido democráticamente, fue destituido por un golpe de Estado orquestado por los EE. UU; o también la revolución llevada a cabo en Nicaragua, donde las tropas rebeldes lograron derrocar a un gobierno autoritario sostenido también por el país del norte. De cualquier manera la idea no es ahondar en todas las batallas libradas en el continente, sino más bien describir el clima del momento histórico.

"En América Central, sin desconocer la importancia de las fuerzas sociales movilizadas, la resolución de estos dilemas depende en buena medida del rol jugado por EEUU. Tal como se hace evidente en la Nicaragua de Sandino, sumida en una prolongada guerra civil, e intervenida militarmente por los norteamericanos entre 1912 y 1925 y entre 1926 y 1933. Lo mismo cabe para los casos de Guatemala, República Dominicana, Haití y Honduras. En estos países se suceden dictaduras apoyadas por el accionar recurrente de los marines –y fuerzas ad hoc creadas por ellos– así como por grandes empresas como la United Fruit Company." (Bonaudo 2012; 96).

ARGENTINA. BAJO EL ACECHO DE DICTADURAS

Si vamos a referirnos a los acontecimientos que dieron forma a la historia argentina en aquella época, es necesario concentrarnos entre 1950 y 1980. Dicho esto, no podemos comenzar de otra manera que no sea resaltando el rol protagónico que tuvieron los golpes de

Estado y los gobiernos de facto en esos 30 años. Si tenemos en cuenta que en todo el siglo XX se sucedieron un total de seis levantamientos armados que lograron el cometido de interrumpir el orden democrático, es llamativo que cuatro de éstos acontecieron en el período antes señalado. Si bien entendemos que cada uno tuvo su singularidad, ligado a los avatares propios de cada momento y con características y motivaciones particulares, podemos visualizar cierto patrón en común que los vincula. En primer lugar, y por sobre todas las cosas, que todos fueron encabezados por las FF.AA. del Estado argentino, con clara connivencia de parte de la ciudadanía y de las cúpulas eclesiásticas.

Atención que decimos “encabezados” por las FF.AA., porque es necesario mencionar también la importancia que tuvo el acompañamiento de otros sectores a la hora de sostener estos gobiernos de corte autoritario. Es decir que, si bien el brazo armado del Estado fue el que siempre puso el cuerpo, las armas y la logística, también hubo otros participantes que resultaron esenciales para garantizar su efectividad. Nos referimos a los grupos más conservadores del país, relacionados sobre todo a la vieja oligarquía nacional, a la iglesia, a varios partidos políticos y a parte de la prensa por ejemplo. Sumamos, a fin de reforzar nuestro análisis, que ya pasada la segunda mitad del siglo se suma como actor fundamental y tácito los EE. UU. quien, como hemos establecido en el fragmento anterior del trabajo, intentó constantemente sofocar cualquier intento de cambio o de renovación en el país.

Otro rasgo común que reconocemos en cada golpe de Estado fue el objetivo que lo movilizó. Quizás algunas veces estas motivaciones aparecían de manera más concreta y en otras más abstractas, pero siempre identificamos una intención esencial compartida en cada levantamiento armado. Nos referimos a ese propósito de fijarle sistemáticamente los límites a la actividad democrática, sobre todo cuando ésta se volvía en contra a los intereses propios de los sectores hegemónicos y conservadores. Así, cada vez que la voluntad popular expresaba su deseo de un cambio que opere sobre las históricas desigualdades del país, las armas salían de los cuarteles a las calles y se coartaba cualquier posibilidad de revertir los privilegios que parecían intocables.

Claro que como dijimos antes cada golpe fue un acontecimiento particular, signado por el estado de las relaciones de fuerzas propias de cada momento. Así por ejemplo se han producido levantamientos armados contra gobiernos de distinta bandera política y hasta de diferente ideología. Se han derrocado a mandatarios radicales y peronistas, y se han intervenido administraciones que representaban los intereses de las mayorías populares y otras ligadas a los poderes concentrados o transnacionales. Incluso hasta se dan dos curiosos casos de derrocamientos a mandatarios que eran en cierta forma amparados por las mismas

FFAA. Nos referimos concretamente a los golpes de los años 1962 y 1966, donde se derrocó a Frondizi y a Illia, presidentes que resultaron electos en comicios sumamente ilegítimos, propiciadas ciertamente por las FFAA, donde la actividad democrática era artificial al estar proscrito el partido que representaba a las mayorías, el Justicialismo.

En este caso para continuar contextualizando la época que definió al MNC nos referiremos en primer lugar al golpe que tuvo lugar en el año 1955. Comenzaremos nuestro análisis con el levantamiento armado llevado a cabo el 16 de septiembre de aquel año, que derrocó al presidente Perón, cuando estaba transcurriendo el cuarto año de su segunda presidencia. Creemos que ese fue un punto de inflexión en la historia reciente de la Argentina, ya que como anunciamos antes, los destellos de la Guerra Fría y la coyuntura latinoamericana, comenzarían a hacerse carne en nuestro país. Así, el poder y la capacidad de organización y representación que habían alcanzado los trabajadores durante la década peronista, sumado a la emergencia de nuevos actores por un lado, y las FF.AA. por el otro marcarán los vaivenes de casi 30 años. En esas tres décadas la efervescencia social, el terrorismo de Estado y una prácticamente nula actividad democrática son los tres fenómenos más sobresalientes.

Con un fin netamente comprensivo dividiremos el desarrollo de la coyuntura argentina en dos períodos. El primero que va desde 1955 hasta el golpe de estado encabezado por Juan Carlos Onganía en 1966. Veremos en esta década cómo se fueron desarrollando las relaciones de fuerzas dentro de nuestro país, para comprender en qué realidad emerge el cancionero.

"El gobierno militar que se instaló en 1955 quebrantó momentáneamente la estructura legal dentro de la cual habían venido funcionando las organizaciones sindicales, a la vez que intento aniquilar todo vestigio de la ideología peronista tal como se puso de manifiesto con el decreto 3.855 de 1956, que disolvía el partido, inhabilitaba para ocupar cargos públicos a todos los dirigentes políticos gremiales que los hubieran ejercido durante los gobiernos peronistas y prohibía el uso de todos los símbolos peronistas, incluidas las canciones, distintos y consignas hasta el extremo de no nombrar a Perón o a Eva Perón de manera pública o privada." (Gordillo 2007; 333).

El segundo momento abarca desde 1966 hasta el golpe de Estado ejecutado en 1976. Aquí contemplaremos cómo el clima social comienza a recrudecerse a costas de una dictadura que se vuelve cada vez más represiva y que tendrá como desenlace el último proceso militar ocurrido en el país, donde el terrorismo de Estado mostró su cara más cruel. *"El hilo que subyace este periodo es la mudanza de una cultura política de resistencia a otra de confrontación, donde se ensayaron diferentes alternativas caracterizadas por su intención de*

excluir/eliminar al adversario, en algunos casos simbólica y en otros hasta físicamente." (Gordillo 2007; 332).

Es importante destacar que esta división en dos períodos nos servirá entonces para marcar más adelante un quiebre en la producción musical del nuevo cancionero, el cual fue mutando a medida que la coyuntura nacional se agravaba.

1955-1966. Entre el empate y el avance conservador.

Hubo más de un nombre con el que se intentó definir al golpe de Estado de 1955 en el que se destituyó al presidente Perón. Sin dudas cada uno de ellos denota las diferentes interpretaciones que se le han dado al acontecimiento, cristalizando así una disputa simbólica por el sentido. Desde las FF.AA., autores materiales del mismo, se lo definió como Revolución Libertadora, ya que se argumentaba que el principal objetivo que tenía el levantamiento era liberar a los argentinos del mal que significaba el peronismo. Del otro lado, el de los derrocados, el golpe de Estado era denominado como Revolución Fusiladora. Es que además de todo el empeño que se puso por eliminar material y simbólicamente la figura de Perón y Evita de la Argentina, se caracterizó por los fusilamientos tanto a civiles como a los militares que se le opusieron.

"La Revolución Libertadora que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, pretendía terminar con una forma de hacer política y diseñar un nuevo modelo de "república posible" basada en la participación de los partidos que habían conformado la oposición al gobierno. Sin embargo, aunque sostuviera la democracia en un sentido formal, los sucesivos gobiernos adolecerían de ilegitimidad esencial que llevaría a los marginados del sistema a la utilización de canales extraparlamentarios y a la creación de nuevas redes por donde exteriorizar la protesta. Así comenzaron a definirse prácticas sociales de acción directa al estar vedada para el partido mayoritario la mediación política." (Gordillo 2007; 331).

Párrafo aparte para destacar que justamente uno de los sucesos más recordados de esta insurrección militar fue el modo en el que salió a escena. Nos referimos al bombardeo que ejecutó parte de las fuerzas armadas sobre la Plaza de Mayo en junio del 55, que sería la antesala del golpe. Así fue que decenas de aviones se dirigieron a la zona de la Casa Rosada a horas del mediodía, y descargaron un arsenal de bombas y disparos de metralleta contra las personas que allí se encontraban. El saldo fue de cientos de civiles asesinados y múltiples

heridos. Esta sería de alguna manera la puerta de entrada a una época donde la violencia política iría recrudeciéndose y tomando formas que le habían sido ajenas hasta ese momento. Queremos decir que si bien ya habían sucedido golpes, incluso contra gobiernos populares como el de Yrigoyen, ninguno efectuó prácticas de este tipo que incluían descargar semejante arsenal bélico contra civiles indefensos. No era solo otra demostración de lo poco que significaba la democracia para gran parte de las FF.AA. de nuestro país, sino más bien un testimonio de lo que serían capaces llegado el momento.

En septiembre de 1955, meses después del bombardeo a Plaza de Mayo, Lonardi lideró el levantamiento armado convirtiéndose en el nuevo presidente de facto del país. *“Así el general Eduardo Lonardi encabezó el nuevo gobierno que se presentó como provisional para indicar su decisión de restaurar el orden constitucional. Rodeado por los grupos católicos y por militares de tendencia nacionalista, el nuevo presidente proclamó que no había vencedores ni vencidos y procuró establecer acuerdos con las principales fuerzas que habían sostenido a Perón, en particular los sindicalistas”* (Romero 2006; 450).

Brevemente muchas de las cosas que había afirmado Lonardi, referidas sobre todo a los vencedores y a los vencidos y a establecer acuerdos para restaurar el orden quedaron al margen. A solo tres meses de su asunción es reemplazado en el cargo por el general Pedro Eugenio Aramburu, provocando un giro aún más antiperonista en este nuevo gobierno de facto. Éste último, con marcada afinidad a los sectores de tendencia liberal, encabezó un proceso de reorganización del país con la intención de alinearlo bajo el ala hegemónica de EEUU *“en 1955 ese reordenamiento era estimulado y hasta exigido por un mundo que ya en plena Guerra Fría, planteaba desafíos novedosos. Las consignas de la Revolución Libertadora en favor de la democracia liberal coincidían con las tendencias políticas de Occidente”* (Romero 2006; 451).

Así, con el golpe de Estado Argentina se alineaba definitivamente al bloque liderado por los EEUU, y se abandonaba la declarada tercera posición que había adoptado el gobierno de Perón frente al conflicto entre las dos potencias mundiales. Recordamos ese famoso axioma que definió al gobierno justicialista *“ni yanqui ni marxista, peronista”*. Además quedaba en evidencia la absurda paradoja que pretendía ligar a un gobierno autoritario y terrorista como el de Aramburu, con valores relacionados a la democracia liberal que se intentaba imponer en occidente como forma esencial de organización. Pareciera, en definitiva, que lo importante no era garantizar el orden democrático, sino más bien eliminar a cualquier precio los avances que había propiciado el peronismo en materia social y jurídica, y así volver a concentrar el poder

que había sido arrebatado en la década anterior, descartando sobre todo el rol protagónico del Estado por sobre el mercado.

Desde el aspecto social o más bien simbólico la proscripción del peronismo fue sin dudas un fenómeno sumamente singular en la época. Esa determinación de borrar del país cualquier rastro que pudiera permanecer de aquel movimiento popular fue una medida de lo más absurda. Y decimos absurda para no decir contradictoria, porque definitivamente lo que consiguió esa propuesta de extirpar al peronismo de la escena no hizo más que exacerbar los ánimos de aquellas voces que querían silenciarse. *“La política de los vencedores logró soldar definitivamente la identificación entre los trabajadores y un peronismo que de momento tenía más de sentimiento que de movimiento orgánico”* (Romero 2006; 455).

Entre los sucesos más emblemáticos y representativos de la época se recuerda por ejemplo el decreto N°4161 que obligaba a quitar cualquier busto, imagen o incluso cualquier melodía que remita a la época peronista. No solo buscaba sepultarse el modelo económico, social y político impulsado por el gobierno anterior, sino que también se lo combatía desde su imaginario. *“Se prohibió cualquier propaganda favorable al peronismo, así como la mera mención del nombre de quien, desde entonces, empezó a ser designado como el “tirano prófugo” o el “dictador depuesto”. Incluso hasta se derogó mediante un decreto la constitución de 1949”* (Romero 2006; 452).

En la esfera política la proscripción del Justicialismo fue sin dudas el acontecimiento distintivo de la época, sobre todo si dimensionamos que la prohibición del partido con más adherencia popular se mantuvo durante 18 años. Inmediatamente ejecutado el golpe, Aramburu decidió desmontar el aparato peronista, no solo disolviendo el partido sino también interviniendo la Confederación General del Trabajo (CGT) junto a los sindicatos, sus principales bastiones. Además una gran cantidad de dirigentes políticos y sindicales fueron detenidos. *“Al mismo tiempo la administración pública y las universidades fueron depuradas de peronistas y se controlaron férreamente los medios de comunicación”* (Romero 2006; 453). A esto nos referíamos con lo paradójico que resultaba emparentar este golpe de Estado con valores ligados a la libertad y como contrapartida de esto, lo fascista que resultaba en sus prácticas.

En el aspecto económico destacamos la decisión de la Argentina de someterse a la voluntad del Fondo Monetario Internacional, organismo que programó la aplicación de ciertas medidas con marcada orientación liberal *“se propusieron políticas llamadas ortodoxas: estabilizar la moneda abandonando la emisión fiscal, dejar de subvencionar a determinados*

sectores, abrir los mercados y estimular las actividades de exportación tradicionales” (Romero 2006; 456).

Esto refuerza el alineamiento del país bajo el ala capitalista liderada por los EE. UU. y así comienza a hablarse de dos conceptos que caracterizan por completo este período: la apertura económica para propiciar el arribo de capitales transnacionales y el intento de modernización del país.

Si decimos que la apertura a los mercados internacionales y la intención de una modernización profunda, tanto productiva como social y cultural, fueron valores predominantes en esta década que siguió al golpe, también es necesario remarcar que *“las herramientas de esa transformación generaron una amplia polémica entre quienes confiaban en el capital extranjero y quienes desde la tradición nacionalista que había alimentado el peronismo, o desde la izquierda antiimperialista, desconfiaban de él. Las discusiones que dominaron la década siguiente, giraron alrededor de cómo atraerlo o de cómo controlarlo”* (Romero 2006; 456).

Pero para que esta modernización pudiera hacerse realidad no alcanzaba con proscribir al peronismo y abrir la economía, sino que también había que modificar el estatus logrado por los trabajadores durante el gobierno de Perón. *“Esto implicaba restringir el poder de los sindicatos y también el que los trabajadores habían alcanzado. Recortar los ingresos y recuperar la autoridad patronal eran los puntos salientes de una actitud más general contra la situación de mayor igualdad social lograda por los trabajadores”* (Romero 2006; 454). Así ese movimiento obrero que había alcanzado un grado de madurez y organización considerable, era el mayor obstáculo para el gobierno de facto y también el de sus sucesivas democracias ficticias o ilegítimas.

Juan Carlos Portantiero define esta situación como un “empate” entre *“las fuerzas sociales embarcadas en la transformación, que no habían terminado de definir sus objetivos, primacías y alianzas; y las antiguas, que conservaban una importante capacidad de resistencia”* (Romero 2006; 457). Las primeras encabezadas por las FF.AA. y los sectores más conservadores de la sociedad que intentaban diezmar al movimiento de los trabajadores; y éstos en cambio insistían con el nacionalismo popular y la idea del papel benefactor del Estado.

Esta idea de empate se sostiene en que, si bien el peronismo estaba completamente proscrito, la resistencia comenzó a exacerbarse y acentuarse desde otros espacios. Se produjo entonces *“el surgimiento de una capa de nuevos dirigentes sindicales formados en las duras*

luchas de esos años, mucho más templados para el combate. El gobierno libertador hizo lo posible por desplazarlos, pero fracasó y debió tolerarlos, resignándose a que progresivamente ganaran las elecciones en los sindicatos que intervenían” (Romero 2006; 459). De este modo, desde su exilio Perón se las ingenió para conservar gran parte de su poder.

Para completar el repaso por este primer período diremos que el golpe de Estado perpetuado en 1955 fue sucedido por dos gobiernos radicales, que resultaron electos en comicios completamente viciados de legitimidad. Afirmamos esto porque, tal como lo mencionamos anteriormente, el Partido Justicialista, el más masivo y representativo estaba arbitrariamente proscrito e igualmente se convocaban a elecciones. Así, desde nuestra perspectiva la Unión Cívica Radical se prestó a esta farsa antidemocrática resultando victoriosa en las votaciones del año 1958 con Frondizi como presidente electo y la del año 1963 con Illia. Se ponía de manifiesto nuevamente esa vocación de las FF. AA. de controlar y restringir sistemáticamente la actividad democrática, al punto tal de ejecutar incluso nuevos levantamientos armados para derrocar a estos dos presidentes que ellos mismos sostenían.

“Arturo Frondizi llegó al poder en 1958 con el apoyo del voto peronista tras haber “pactado” con Perón el levantamiento de la proscripción y el restablecimiento de la legislación laboral que había sido dejada sin efecto durante el gobierno de la Revolución Libertadora” (Gordillo 2007; 334). Con la estrategia de presentarse como una especie de conciliador político, Frondizi logró convocar a gran parte del voto peronista con promesas que luego no se cumplirían. Fueron años de mucha convulsión, donde ninguno de los actores sociales y políticos estaba dispuesto a resignar poder, y la salida hacia un acuerdo sin Perón parecía complicarse. “Durante todo el gobierno de Frondizi se percibía esta tensión entre una combatividad obrera dirigida contra las medidas económicas y sociales del gobierno y de deseo de parte de las organizaciones sindicales de mantener las posiciones logradas”. (Gordillo 2007; 334).

Los compromisos no cumplidos con el electorado peronista sumados a la activa censura al justicialismo fueron algunos de los ingredientes para cocinar un clima de época muy característico. *“Comenzó así un período de reconstitución de la identidad popular peronista en circunstancias muy diferentes de aquellas en las que se había consolidado, donde se puso en juego un intenso trabajo de representación, autorreconocimiento, clasificación y distinción frente a los valores que se intentaba imponer desde los sectores dominantes.” (Gordillo 2007; 333). Sumergido en este contexto de disputa y violencia cada vez más agudo, aparecía entrada la década del 60 la figura de Illia como presidente de la Nación. “En 1963 una nueva etapa se abrió en el país. Los militares después de derrocar a Frondizi en 1962 e instalar el gobierno interino de Guido, habían acordado la salida electoral aunque manteniendo la proscripción del*

partido peronista para las elecciones presidenciales y de gobernadores, lo que hizo posible el triunfo de la fórmula compuesta por Arturo Illia-Carlos Prette de la Unión Cívica Radical del Pueblo y con ellos también se modificaría la estructura de las oportunidades políticas para la manifestación de la protesta." (Gordillo 2007; 340).

No nos interesa en esta oportunidad profundizar en las características particulares de las administraciones de Frondizi y de Illia en lo referido a sus medidas políticas y económicas específicas. Lo que sí nos incumbe para seguir delineando el momento histórico es resaltar ciertos fenómenos que caracterizaron a estos dos gobiernos radicales y que marcaron la pauta para los acontecimientos venideros. En primer lugar la escasa legitimidad con la que contaron ambas presidencias, ya que las elecciones no incluyeron al partido político mayoritario *"En efecto, la ilegitimidad de un gobierno que no representaba la voluntad mayoritaria, pues los votos en blanco en la elección presidencial de 1963 superaron las cifras alcanzadas por el partido triunfante."* (Gordillo 2007; 340); de ahí la necesidad de las FF.AA. de sostener a ambos gobiernos.

Además el resultado inverso que provocó la proscripción del peronismo en la esfera política y social *"Contrariamente al efecto buscado, esto produjo un refuerzo de la identidad peronista alimentado por discursos y tácticas violentos que llamaban a resistir hasta que se hiciera efectivo el esperado y seguro retorno de Perón desde el exilio."* (Gordillo 2007; 333). Por otro lado la marcada vocación desarrollista que tuvieron, impulsada en parte por capitales foráneos y por la también mencionada Alianza para el Progreso. Es que el objetivo seguía siendo el desarrollo económico y social para evitar la emergencia del comunismo en el país.

1966 – 1976. Una década en ebullición.

El 28 de junio de 1966 el país se despertó con un nuevo golpe de Estado, llegando al quinto desde la unificación del Estado Nacional, casi 85 años atrás. Emergía como la nueva autoridad máxima del poder ejecutivo el general Onganía, quedando atrás un período de falsas democracias que nunca lograron imponer la voluntad de los sectores dominantes. Apareció entonces este nuevo gobierno autodenominado "Revolución Argentina" que, curiosamente en un primer momento fue aceptado por gran parte de la sociedad y los partidos políticos. Incluso hasta algunos peronistas vieron en este golpe la posibilidad de abolir la proscripción del Partido Justicialista. *"Los políticos peronistas se mostraron francamente optimistas con la persistencia*

del tradicional espacio para la negociación y la presión y quizás con las posibles coincidencias con un militar que –como aquel otro– ponía el acento en el orden, la unidad, un cierto paternalismo y un definido anticomunismo” (Romero 2006; 463).

Con el anticomunismo como una de sus banderas principales, la dictadura buscó continuar bajo el lineamiento de los EE. UU. amparándose en la “Doctrina de Seguridad Nacional”. De esta manera el comunismo pasaba a ser el enemigo oficial de la Nación y el principal germen a combatir. Se invertía el sentido de la guerra y ésta pasaba a ser de sustento ideológico. Al mismo tiempo variaba también la procedencia del adversario. Éste ya no era un agente externo que amenazaba desde las fronteras, sino que era interno, y se propagaba a gran velocidad dentro del país. *“Se ha mostrado que algunas células guerrilleras comenzaron a organizarse tempranamente. Sin embargo, sería recién a partir de 1967, cuando el gobierno de Onganía definió claramente su política y la acción armada empezó a tomar cuerpo entre algunos sectores como la única estrategia posible.” (Gordillo 2007; 347).* Esto justamente obligó a las tropas de las FF. AA. a postergar el cuidado de los límites del Estado para desplegar su capacidad coercitiva en el seno de las grandes ciudades, con el fin de asegurarse la supresión de cualquier consigna relacionada a la izquierda.

En este segundo apartado que comprende el período entre 1966 y 1976 queremos dar cuenta de cómo ese malestar social que ya se venía amplificando en la última década, entra todavía más en ebullición y las relaciones de fuerzas al interior del país se volvieron mucho más violentas. En primer lugar con la dictadura encabezada por Onganía, que se propuso ordenar a un país utilizando definitivamente la brutalidad militar y la censura como sus principales argumentos; generando un gran fenómeno de resistencia organizada entre aquellos sectores que padecían la represión y el abuso de este gobierno de facto. *“ En este sentido puede decirse que el gobierno de Onganía actuó como el precipitador, como el momento en el que se dieron las condiciones para la construcción de una percepción de injusticia, que es necesaria para el pasaje a la acción.” (Gordillo 2007; 348).*

Luego en segundo término con la etapa que inicia la tercera temporada del peronismo en el poder, incluyendo el regreso de su líder, y un desenlace fatal donde las FF. AA. llevarían al extremo las prácticas del terrorismo de Estado. *“ Entre 1973 y 1976 la Argentina vivió uno de los períodos más controvertidos y complejos de su historia reciente, aquel que muestra el trágico pasaje de una sociedad movilizadora, caracterizada por una firme voluntad de cambio, aunque recorrida por la inquietud social, el autoritarismo y la violencia política, a una sociedad desarticulada, sumergida en una crisis plural, a la vez social y política.” (Svampa 2007; 383).*

A continuación detallaremos algunos sucesos paradigmáticos que acontecieron durante la dictadura de Onganía, para demostrar el quiebre que ese nuevo gobierno produjo en el clima de la Nación. Esto nos servirá para sostener más adelante la transformación que se desarrolló al interior del cancionero como consecuencia de esta nueva coyuntura. Nos referimos concretamente al giro retórico que manifestó el movimiento que viraba desde una visión esperanzadora del futuro a una necesidad de acción en el presente.

Con la intención de caracterizar -sólo en forma sintética- la dictadura de Onganía, la emparentamos con tres palabras claves que creemos la resumen a la perfección: clausura, censura y represión. Como vemos son tres significantes asociados a la coerción por parte del Estado hacia la sociedad civil y, también, hacia las instituciones que la comprenden. Acto seguido nos proponemos hilvanar estas tres variables con los sucesos más representativos de aquellos años, que nos permitirán identificar los cambios que se perpetuaron en el entramado social de nuestro país.

En primer lugar asociamos a la clausura con la disolución de todos los partidos políticos e incluso del Parlamento como poder independiente de la República. *“Se disolvió el parlamento –el presidente concentró en sus manos los dos poderes- y también los partidos políticos, cuyos bienes fueron confiscados y vendidos para confirmar lo irreversible de la clausura de la vida política”* (Romero 2012; 196). Así al peronismo proscrito se le sumaron el resto de los partidos, al mismo tiempo se invalidó la constitución y se prohibió cualquier actividad sindical.

Pero no solo se atentó contra los partidos políticos, sino que también las universidades fueron intervenidas y hasta se clausuró su distintiva autonomía académica. *“La universidad, que era visa como el lugar típico de la infiltración, la cuna del comunismo, el lugar de propagación de todo tipo de doctrinas disolventes y el foco del desorden”* (Romero 2012; 196).

En julio del 66 se produce el primer hecho que quedará grabado en el imaginario social de aquellos años, la denominada “Noche de los bastones largos”. Se trató -ni más ni menos- que de una feroz represión contra estudiantes, profesores y graduados de varias facultades de la UBA, quienes se estaban manifestando por las medidas que lesionaban las libertades de la universidad. *“ Como reacción a las medidas del gobierno que trataban de limitar la autonomía de las universidades nacionales, las primeras reacciones provinieron del ámbito universitario y fueron protagonizadas por los estudiantes y algunos docentes que se manifestaron en contra de esas decisiones, llevando a cabo diferentes manifestaciones de repudio que tuvieron como resultado la intervención de casi todas las universidades.”* (Gordillo 2007; 334).

Este suceso está emparentado con el segundo significado clave que planteamos antes, la censura. Esta se refiere sobre todo a la juventud y a las nuevas formas de expresión que ésta encontraba para diferenciarse de las generaciones anteriores. En sintonía con otros acontecimientos que sucedían en el mundo, como el “Mayo francés” o la “Primavera de Praga”, la juventud experimentaba una suerte de re-significación epocal. *“En ese marco se desarrollaron algunas formas contraculturales similares a las de los centros mundiales que en su expresión política pudieron ser más fácilmente absorbidas en esos centros. La radicalización política, el surgimiento de nuevas izquierdas que, fundamentalmente y mas allá de las variaciones, trataban de otro modo la cuestión nacional y en algunos casos el tema religioso, iban a manifestarse en distintos sectores de la sociedad; en el campo artístico, en zonas significativas del mundo sindical.”* (Rubinich 2007; 249).

Aparecía entonces los jóvenes como un nuevo actor social que se rebelaba en contra del orden moral y político que pretendía imponer la dictadura de Onganía. La "juventud" se vuelven un grupo social peligroso para los intereses del gobierno de facto y se convierten en el blanco de sucesivas represiones físicas y simbólicas. *“La censura se extendió a las manifestaciones más diversas de las nuevas costumbres, como las minifaldas o el pelo largo, el amor libre, el divorcio”* (Romero 2012; 197).

Esta combinación de clausura y censura fue acompañada por la represión, el brazo más visible de la opresión dictatorial, que entraba en escena cuando su voluntad no podía imponerse de otra manera. Aquí queremos relacionar este fenómeno con una serie de acontecimientos que se sucedieron en distintos puntos del país. Nos referimos a la violencia con que se sofocó a múltiples puebladas que tuvieron lugar en varias de las ciudades más importantes del país. Hablamos del “Rosariazo”, el “Cordobazo” y el “Tucumanazo” por ejemplo, sucesos también emblemáticos de aquella época, que sirven como síntesis de la resistencia antidictatorial. *“El año 1969 marcó el inicio de la descomposición del régimen de la Revolución Argentina. Diferentes circunstancias se conjugaron para transformar la protesta obrera en rebelión popular y poner en escena nuevos repertorios de confrontación que adquirieron ese año la modalidad de insurrecciones urbanas; de ellas se destaca dos fundamentales y pragmáticas: el Cordobazo y el Rosariazo.”* (Gordillo 2007; 347).

Claro que hubo varias rebeliones más en distintas localidades de la argentina, cada región revivió sus propios conflictos y reclamos históricos, y encendió la chispa ante una coyuntura que invitaba a luchar por un futuro mucho más promisorio. Aclaramos que solo mencionamos estos tres levantamientos porque creemos que fueron los más significativos, pero no los únicos. Al mismo tiempo reconocemos que cada uno tuvo sus particularidades y sus

motivaciones, pero con factores comunes que los ligan definitivamente. *"Tendrían que aparecer detonantes que convirtieran la percepción de injusticia sectorial en injusticia colectiva para fortalecer una identidad común, otro de los componentes necesarios para la acción, un "nosotros" como totalidad, como "pueblo afectado", contra un "ellos", el "régimen opresor"* (Gordillo 2007; 348).

Estas tres puebladas que de diferentes maneras lograron conquistar, por lo menos durante horas, el poder de las calles de cada ciudad, significaron una muestra de la unión y de la organización de los diferentes sectores que se oponían a la dictadura. Sobre todo nos referimos a la mancomunidad que se estableció entre la juventud y la resistencia obrera, quienes unieron sus reclamos ligados a la vida universitaria y a los conflictos sindicales para potenciar sus fuerzas. *"Se trataba de un coro múltiple, heterogéneo pero unitario, regido por una lógica de la agregación... Unos y otros se legitimaban de manera recíproca, conformando un imaginario social sorprendente, una verdadera "primavera de los pueblos" que fue creciendo y cobrando confianza"* (Romero 2012; 198).

A partir de este panorama de clausura, censura y represión comenzó a configurarse un nuevo escenario, propiciado sobre todo por la emergencia de ciertos sectores que iniciaron una resistencia mucho más organizada. Nos referimos a actores fundamentales que asumieron un rol protagónico en este momento de la historia, y que se convirtieron en la expresión argentina de la coyuntura latinoamericana *"Este momento coloca en el centro de la escena la imagen de una sociedad movilizadada para el cambio y tiene por actores principales a la juventud, a sectores del sindicalismo combativo y a intelectuales ligados a la modernización desarrollista."* (Svampa 2007; 384).

Al mismo tiempo se suma un novedoso movimiento que se gestó al interior de la iglesia católica denominado "Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo" que se alineaba bajo las premisas de la "Teología de la liberación". Estos cuestionaban las directivas políticas llevadas a cabo en la Argentina en las últimas décadas, y alentaban la posibilidad de un cambio profundo siempre ligado a la igualdad y a la libertad. *"El compromiso de estos cristianos frente a la sociedad los llevaba a luchar contra todo lo que oprimiera a hombre; de ahí que reaccionaran frente a las políticas autoritarias, y en su discurso comenzó a reforzarse la idea de la liberación nacional, entendida como una lucha contra el capitalismo los imperialismos."* (Gordillo 2007; 346).

A este clima de tensión hay que sumarle otros dos aspectos decisivos. Por un lado la fuerza que continuaba haciendo el peronismo para anular su proscripción, y las estrategias del

mismo Perón desde su exilio para volver a la vida política del país. Las presiones eran cada vez más fuertes, al mismo tiempo que la estabilidad política era casi inexistente desde hacía años. En simultáneo brotaron con mucha más fuerza que antes varios grupos guerrilleros que comenzaron a ver en la lucha armada una salida política ante la clausura de los partidos y la participación popular. Si bien los grupos armados ya habían aparecido varios años antes, en este momento hubo una proliferación y exacerbación de éstos. *“Las primeras organizaciones guerrilleras habían surgido al principio de la década de 1960 pero su verdadero caldo de cultivo fue la experiencia autoritaria y la convicción de que no había alternativas más allá de la acción armada”* (Romero 2012; 211).

Ante esta situación en 1970 la dictadura de Onganía fue depuesta y éste fue reemplazado por el General Levingston. Comenzaba así una nueva etapa en la vida política de la Argentina, donde la negociación de la junta militar con los partidos políticos y, en particular con el Partido Justicialista, y directamente con la figura de Perón, fue decisiva. De esta manera, si planteábamos un escenario de empate en la década anterior, aquella de 1955 a 1966, reconocemos que dicha situación de igualdad ante dos fuerzas que no lograban romper la equidad se mantuvo. Es que las FF. AA. ostentaban el poder del Estado pero no podían imponer con éxito sus medidas políticas y su legitimidad disminuía. Por el otro lado, una resistencia que era sofocada cada vez con más dificultad y que veía la posibilidad de un cambio no solo como una expresión de deseo sino ya como una realidad material.

En esta sintonía también reconocemos una situación de paridad dentro del mismo movimiento peronista que aparecía dividido en dos facciones, cuyo desenlace tuvo una injerencia directa en el devenir de la década. *“Este fenómeno, sin dudas singular, tenía que ver con la heterogeneidad del movimiento peronista y con la decisión y la habilidad de Perón para no desprenderse de ninguna de sus partes”* (Romero 2012; 219). Es que Perón desde su exilio se propuso ensanchar lo más posible el movimiento que él encabezaba, para que su regreso se tornara un hecho inevitable. Lo llamativo del asunto fue esa capacidad y ese carisma que supo desplegar el conductor para aunar dentro del peronismo dos fuerzas inevitablemente antagónicas. Nos referimos a esa facción de tinte más ortodoxa, ligada sobre todo al sindicalismo, al aparato del partido y a los 18 años de resistencia peronista, que pugnaba por la “patria peronista”; y contrapuesta esa incipiente juventud asociada a las nuevas izquierdas y a los movimientos armados que veía en el regreso de Perón la posibilidad y el camino para instaurar una “patria socialista”. *“La acción política de los militantes juveniles se forjó al calor de las movilizaciones, en el enfrentamiento con la dictadura, pero, sobre todo, por contraposición con los “viejos” militantes sindicales, identificados con el aparato burocrático.”* (Svampa 2007; 391).

"Para algunos -peronistas de siempre, sindicalistas y políticos- Perón era ese líder histórico, que, como en 1945, traería la antigua bonanza, distribuida por el Estado protector y munificente. Para otros -los jóvenes, los activistas de todos los pelajes- Perón era el líder revolucionario del Tercer Mundo, que eliminaría a los traidores de su propio movimiento y conduciría a la liberación, nacional o social, potenciando las posibilidades de su pueblo. Inversamente, otros, encarnando el ancestral anticomunismo del movimiento, veían en Perón a quien descabezaría con toda la energía necesaria la hidra de la subversión social, más peligrosa" (Romero 2012; 219).

Un año después, en 1971, se restableció la actividad política partidaria y se comenzó a barajar la posibilidad de convocar a elecciones generales. Las FF.AA. estaban jaqueadas y su legitimidad era escasa, por lo que no quedaba otra salida que convocar a comicios generales para intentar conciliar una situación social que se iba desbordando con el paso de los días. Ya con el General Lanusse en la presidencia se planteó la necesidad de llevar a cabo el "Gran Acuerdo Nacional" y se pactó una convocatoria a elecciones con una cláusula un tanto particular. El Partido Justicialista ya no estaría proscrito, pero sí estaría denegada la participación de Perón al no cumplir con la cláusula de residencia. *"En noviembre de 1972, luego de diecisiete años de exilio, Perón regresó al país y terminó de concretar la formación de un frente electoral encabezado por la fórmula Héctor Cámpora-Vicente Solano Lima, ante la imposibilidad de postularse él mismo como candidato. En realidad todos sabían que, como cantaba el pueblo, esto significaba "Cámpora al gobierno, Perón al poder" y con este anunciado triunfo parecía cerrarse la larga agonía abierta en 1955."* (Svampa 2007; 387). Ante esta situación Héctor Cámpora, quien se convirtió en presidente de los argentinos en el año 1973 tras conseguir casi el 50% de los votos.

Las pujas entre las FF.AA. y las fuerzas democráticas, pero sobre todo la disputa al interior del peronismo, lejos de aplacarse con el regreso del partido al poder, cada vez eran más violentas. *"El esperado retorno, como se verá, no traería la paz social. Por el contrario, los antagonismos, el autoritarismo y la intolerancia presentes en la sociedad y en su cultura política condecirían a una espiral creciente de violencia en el intento por definir a quienes correspondía ser los artífices del nuevo proyecto de país por construir."* (Svampa 2007; 387).

Es que acorde con la coyuntura continental y mundial, había sectores que entendían que ese era el momento indicado para intentar dar el gran golpe hacia el socialismo. Así, esa juventud encarnada sobre todo en las organizaciones armadas, que habían sido clave para el regreso de Perón a la Argentina y que habían luchado contra la dictadura de Onganía, agudizaban su postura y estaban lejos de calmar las aguas ante el triunfo de Cámpora. "

Importa señalar entonces quienes son los actores políticos y sociales que cobran centralidad en este contexto: la acción gravitante del sindicalismo peronista tradicional y de sectores de extrema derecha comandados por el ministro de Bienestar Social, José López Rega; la progresiva vacancia de autoridad, la opción por el militarismo por parte de la guerrilla; por último, dar cuenta el avance de los militares hacia el poder, acompañado de una estrategia de "relegitimación" a partir del combate contra la "subversión." (Svampa 2007; 385).

Se sucedieron en esos años algunos acontecimientos que son una síntesis perfecta del aura que se respiraba en esa época. Elegimos dos que nos parecen los más emblemáticos porque logran reflejar tanto las diferencias irreconciliables que existían dentro del movimiento peronista como así también el grado de violencia que estaban dispuestos a alcanzar sus protagonistas en pos de imponer un ideal. Hablamos en primer término de lo ocurrido en el aeropuerto de Ezeiza el día del retorno de Perón al país donde las dos facciones ya mencionadas del peronismo se enfrentaban por primera vez cuerpo a cuerpo delante de su líder. En segundo lugar del asesinato del sindicalista de la Unión Obrera Metalúrgica y entonces conductor de la CGT, José Ignacio Rucci por parte de montoneros, como una clara señal de la postura de este grupo guerrillero frente al sindicalismo ortodoxo.

Diremos brevemente que *"El 13 de julio, Cámpora y el vicepresidente Solano Lima renunciaron. En septiembre se realizaron las nuevas elecciones y la fórmula Perón-Perón, que el líder compartió con su esposa Isabel alcanzó el 62% de los votos, El 1 de julio del año siguiente, murió Perón e Isabel lo reemplazó, hasta que fue depuesta por los jefes militares el 24 de marzo de 1976"* (Romero 2012; 220).

De este modo, llegamos al sexto golpe, encabezado como siempre por una junta militar, originado sobre todo ante la incapacidad de ese peronismo para arbitrar las fuerzas que estaban enfrentadas en su interior, y reforzado por el temor de los conservadores ante la posibilidad de imposición de las fuerzas transformadoras. *" El ciclo de movilización se abre en 1969, con el Cordobazo, la protesta social más importante realizada contra el gobierno de Onganía, y se cierra en 1976, con el golpe de Estado militar que desplaza el gobierno de Isabel Perón."* (Svampa 2007; 383).

Comenzaba así la dictadura más nefasta y asesina que sufrió el país, donde no solo se desarticuló en aparato productivo de la Argentina, sino que además el terrorismo estatal alcanzó niveles de crueldad insospechados, inaugurando mundialmente la figura del desaparecido.

CAPÍTULO 2

Ahora que ya hemos indagado el contexto histórico social y político de las décadas en las que se desarrolló el MNC y desciframos el ambiente que se respiraba en esa época, estamos en condiciones de ahondar en el terreno de lo cultural que propició su emergencia. Pero claro, la propuesta no será hacer un análisis de la “cultura” en su carácter más amplio. Aclaremos esto porque según lo hemos explicado en el marco teórico, ésta se manifiesta en múltiples dimensiones de la vida cotidiana, por lo cual sería una propuesta seguramente inabarcable para esta tesina. Más precisamente nos sumergiremos en las aguas de una de las expresiones culturales esenciales de la Argentina, sobre todo a partir de su unificación definitiva como Estado-Nación en 1880. Nos referimos a la música folclórica argentina, quizás la manifestación sonora más propia de la historia moderna de nuestro país y que, por cierto, alberga al movimiento que estamos estudiando.

Antes que nada nos parece apropiado delimitar el concepto de “folclore” al que nos referimos en este trabajo. Es necesario detenernos brevemente en su sentido, porque éste también es un término que ha servido de único significante para expresar múltiples significados a través del desarrollo de las ciencias sociales. En esta oportunidad lo vincularemos con todo aquello que refiere a la música folclórica: las canciones, discografías, la radiodifusión, los festivales, etc. De esta manera queremos aclarar que tomaremos al “folclore” lisa y llanamente como ese campo musical donde confluyen aquellos géneros sonoros autóctonos de nuestras latitudes.

Así, como hemos develado en el párrafo anterior, nos serviremos del concepto “campo” para entender a la música folclórica argentina como *“Un campo de producción cultural específico, es decir, un sistema de relaciones sociales, con sus propias reglas de producción y consagración, que se ha ido consolidando en la Argentina desde inicios del siglo XX y que se ha instalado en el imaginario social con el nombre de “folclore””* (Díaz 2007; 203).

Esta interpretación está anclada definitivamente en la teoría inaugurada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien postula la existencia de múltiples campos en la estructura social, definidos por el estado de las relaciones de fuerza entre los agentes o las instituciones que lo componen. Al mismo tiempo agrega que en cada uno de éstos hay dominadores y dominados, y por ende una puja de poder entre quienes lo integran por imponer los valores internos al propio campo. Es decir que si se reconoce la existencia de estos espacios es porque hay algo en juego que se disputa; y si hay algo que entra en pugna entre dos actores se habla también de lo cambiante y, por ende, de lo dinámico que son estas dimensiones de lo social.

Esta interpretación del folclore como un campo de producción cultural específico, donde las tensiones entre los agentes en su interior lo vuelven sumamente inestable, nos permite comprender el carácter de “Nuevo” que se auto-asignó el MNC. Queremos decir justamente que si este movimiento se postula como algo novedoso, es porque ya había algo anterior en el campo del folclore de lo cual se quiso desviar. Incluso pareciera que hasta la elección de su nombre, con la incorporación de este adjetivo que lo determina, hace referencia inherentemente a aquello a partir de lo cual emerge, pero que paradójicamente pretende diferenciarse. Hablamos entonces de un cancionero anterior, el cual no solo precede al que estudiaremos nosotros sino que además se opone en su génesis y en su desarrollo. Nos referimos a un compendio previo de canciones que formaron un conjunto de cierta manera uniforme de composiciones, que inauguraron el campo del folclore y que a su vez tuvieron un impulso y una función ciertamente ligada a su contexto de producción.

La propuesta de este capítulo entonces será entender el ámbito a partir del cual irrumpe el MNC haciendo foco en su propio terreno, en el musical y, por lo tanto, en el cultural. A partir de allí recurriremos a la perspectiva de los Estudios Culturales a fin de comprender las relaciones de poder que se han desarrollado al interior del campo folclórico. Reconociendo la disputa simbólica perpetuada entre estos dos cancioneros que identificamos, el ligado al Paradigma clásico del Folclore (PCF) por un lado y al MNC por el otro, nos planteamos indagar esa tensión para intentar explicarla. Así teorizándolos podremos advertir no solo la forma en

que se desplegaron y vincularon, sino además la necesaria relación que tuvo cada uno de éstos con las distintas coyunturas que los albergaron y por lo tanto que los determinaron.

Para esto pondremos en juego los conceptos de Williams, que nos servirán como herramientas analíticas para comprender la dinámica cultural dentro del campo del folclore. Veremos entonces cómo la articulación entre una tradición selectiva, ciertas instituciones y determinadas formaciones fueron dándole forma al devenir y al entrecruzamiento de los cancioneros en cuestión. De esta manera, podremos analizar cómo se fueron enfrentando y la forma en que se disputaron el sentido de un concepto angular para la reproducción o la transformación de un determinado orden social: la identidad. En definitiva, la intención será vislumbrar de qué manera, y en función de qué propósito se pugnó por una cierta noción identitaria en un momento específico, y cómo ésta se vio alterada luego por la situación social de un momento que exigía cambios urgentes.

Trabajaremos las nociones de cultura dominante y cultura emergente, para comprender el modo en el que surge el MNC, pero sobre todo para hacer visible la disputa que se da entre éste y el cancionero inicial. Estos conceptos nos darán la pauta para reflexionar sobre las tensiones propias de este proceso cultural y artístico que, a partir de la articulación de la tradición, las instituciones y las formaciones folclóricas ya aludidas, se convirtió en un fenómeno dinámico forjado por rupturas y transformaciones al interior de su propio campo. Así veremos cómo el primer cancionero se convirtió en el portavoz de los valores hegemónicos de su época, y de qué manera aparece el nuevo y altera esos principios, postulando una reinterpretación de la identidad que promovía su predecesor y, por lo tanto, afectando las subjetividades colectivas que contribuía a reproducir.

Para completar el análisis teórico, nos serviremos de otras tres herramientas propias de los Estudios Culturales como son: la hegemonía, la ideología y la identidad. Decimos propias de esta corriente, no porque ésta las haya creado o sean exclusivas, sino más bien porque las reinterpretó. La hegemonía del cancionero inicial supone un proceso de dominación conflictivo y que a su vez incluye, de forma implícita, las formas en las que se contesta a ese poder. Lo mismo sucede con la ideología y la identidad, términos en cierta manera dinámicos, no en cuanto a su significado sino más bien en el sentido en que se van transformando periódicamente y van tomando distintas formas a medida que se modifican las relaciones de fuerzas dentro del mismo campo del folclore. Entonces, a través de los mensajes que promovían estos dos cancioneros, podremos reconocer la ideología que cada uno intentaba reproducir, con el objetivo de apuntalar un modelo hegemónico o bien para denunciarlo.

A fin de simplificar la comprensión de este capítulo lo dividiremos en tres segmentos. El primero se ocupará de describir y de caracterizar aquel primer cancionero que inaugura el campo del folclore, al que denominaremos “Paradigma clásico del folclore”. Trabajaremos sobre su génesis y su desarrollo a fin de comprender la importancia que se le asignó a la música folclórica en la Argentina y entender por qué ésta se convirtió en un bastión de nuestra cultura. Este análisis nos dará el puntapié para luego poder abordar un acontecimiento estruendoso para dicho campo, como fue el llamado “Boom del folclore”. Este boom resultó una verdadera explosión al interior del género ya que logró incorporar masivamente a nuevos músicos y nuevos públicos, e hizo definitivamente tambalear los cimientos de un campo que ya parecía que estaba consolidado. Así llegamos finalmente a la emergencia del MNC como un suceso medular dentro del devenir de la música folclórica en nuestro país.

PARADIGMA CLÁSICO DEL FOLCLORE

Hablamos de un tipo de folclore que comenzó a configurarse a partir de 1880 pero que cobró todavía más relevancia varios años después, sobre todo con la llegada del primer centenario de la independencia de nuestro país. Justamente para abordarlo teóricamente utilizaremos la noción aportada por Díaz, quien habla de un “Paradigma clásico del folclore”, el cual le dio forma a aquel primer cancionero. Nos referimos más específicamente a un grupo de canciones con varios aspectos comunes, que van desde sus contenidos y sus lógicas de composición, hasta su vinculación con los sectores de poder dentro de la cultura. De esta manera la noción de paradigma clásico nos permitirá advertir la necesaria relación que tuvo éste con el momento político y social en que se desarrolló.

Nos referimos a la filiación que sostuvo este PCF con los sectores dominantes de su tiempo, y más concretamente a la utilización que se hizo del género para forjar una “identidad nacional” tendiente a sostener y reproducir determinadas relaciones sociales. Para este objetivo resaltaremos dos cuestiones fundamentales que constituyeron a este paradigma clásico y lo distinguieron del cancionero posterior: por un lado, la importancia que tuvieron varias instituciones y formaciones a la hora de su institucionalización, y por el otro, la forma en que este cancionero funcionó dentro de una estrategia más amplia como motor de propagación de valores y principios. De esta manera, comprenderemos el rol que cumplió

como herramienta ideológica enfocada directamente en sostener la hegemonía de los sectores que ostentaban el poder concentrado de la estructura social y económica.

Es importante señalar que así como en su momento reflexionamos sobre la necesidad de contextualizar al MNC, porque para los Estudios Culturales ningún acontecimiento cultural podría ser comprendido en toda su complejidad alejado de entorno de producción, debemos mantener el mismo rigor para analizar al cancionero inicial que ahora nos convoca. Por lo tanto diremos que, al igual que con en el MNC, el estudio de su génesis y su desarrollo no puede ser escindido de un para qué, ni ser considerado como un hecho artístico desinteresado o aleatorio. Mucho menos ser concebido como una aparición despojada de sentido político y ético. Pero como veremos, y es nuestro propósito poder clarificar, al mismo tiempo que ambos cancioneros fueron embriones de su propio momento histórico, los dos cumplieron roles diferentes dentro de la dinámica de la cultura nacional. Queremos decir que, así como el primer cancionero sirvió a los intereses de los poderes hegemónicos con el objetivo de fomentar un tipo de identidad que sostenga cierto ordenamiento social, el otro fue impulsado por los sectores antagónicos que resistían a dicho orden. En consecuencia, uno funcionó como una especie de cemento que ayudó a sostener la estructura productiva, y el otro como un acto creativo a partir del cual se impulsaba la posibilidad de una transformación musical y compositiva, mientras apelaba también a un cambio de tipo estructural.

Para comenzar a describir ese cancionero inicial diremos brevemente que la situación de la Argentina desde las últimas décadas del siglo XIX fue bastante particular. Había un Estado que se intentaba consolidar, pero aún faltaba asegurar la construcción de una nación única y central que en parte unificara a la población y que facilitara la dominación. Es que además de la variedad cultural que albergaba nuestro país, por cuestiones propias a su extensión en kilómetros y a la cantidad de comunidades que incluía, se le sumaba el aluvión inmigratorio procedente sobre todo de Europa. Y no lo decimos únicamente por lo complejo que pudiera resultar para la cohesión social la circulación de diferentes lenguas, o la existencia de distintas tradiciones conviviendo en una misma región. Nos referimos también a variables políticas que al mismo tiempo ingresaban al país de la mano de los nuevos habitantes, como los anarquistas, socialistas y comunistas, que se oponían al ordenamiento hegemónico encabezado por una oligarquía terrateniente,

“El proceso migratorio, de fuerte impacto alrededor del Centenario, se radicó mayoritariamente en los centros urbanos y particularmente en Buenos Aires, alrededor de la incipiente industrialización y favoreció un proceso de sindicalización caracterizado además por

la difusión de las ideas socialistas, comunistas o anarquistas, entre los inmigrantes obreros que ya traían experiencias políticas” (Molinero 2011; 75).

Frente a esta coyuntura ciertas instituciones del Estado, y varios intelectuales afines, comenzaron a combinar múltiples estrategias que apuntaron a homogeneizar al conjunto de la población. El objetivo era claro, convertirla en una ciudadanía uniforme y dócil, a fin de garantizar su reproducción. Ya es conocida por ejemplo la importancia que tuvo la escuela como institución, manejada y delineada desde dichos sectores a la hora de imponer una única identidad que contribuyera a unificar el territorio. Reconocemos algunas acciones que apuntaron directamente en esa dirección como la necesidad de postular al idioma castellano como la lengua madre del país; el hecho de resaltar ciertas tradiciones y postergar otras y hasta la decisión de promover el festejo de “fechas patrias”, incluso con el mismo rigor y esplendor con que se celebraban los eventos religiosos. Pero claro que no solo desde el ámbito educativo se pugnaba por la creación y la propagación de la identidad nacional. Por ejemplo, desde la literatura también se impulsó la construcción de ese modo esencial de ser argentino, con la revitalización de la obra de José Hernández, el “Martín Fierro” que más adelante también trataremos.

Pero si mencionamos a las expresiones culturales que lucharon por forjar esa identidad, no podemos dejar de hacer foco justamente en la música folclórica y en ese cancionero inicial que es en definitiva el que nos compete en este momento. No solo por ser el objeto de la tesina, sino también por la potencia que le da el mero hecho de ser una canción, es decir una creación simbólica capaz de ser interpretada y sentida, incluso por las personas carentes de alfabetización. Porque si bien reconocemos el enorme alcance que tuvo la educación pública en cuanto al proceso de alfabetización de la población, aseguramos que para esa época el fenómeno de la lecto-escritura era un obstáculo para llegar a ciertos sectores. O también por el hecho de que una pieza musical puede ser comprendida por quien no comparte el mismo idioma, pero es capaz de sentirse afectado por su composición melódica, por el lenguaje sonoro. Decimos esto para destacar la trascendencia que tiene la canción, factor que la diferencia de otros medios de expresión. *“La música trabaja con emociones mucho más intensas que otras formas comunicacionales. Ofrece la experiencia inmediata de una identidad colectiva, y crea una especie particular de autodefinición, así como un lugar particular en la sociedad. Por ella se produce una identificación con la música que nos gusta, con los que la ejecutan con las otras personas que, por gustarle esa misma música, sentimos “nuestras”* (Molinero 2011; 36).

Por lo tanto, la canción, y más precisamente la perteneciente al género del folclore, fue un motor clave para la construcción y la reproducción de aquella identidad nacional. Aseguramos esto, porque esta creación simbólica no solo tiene la capacidad de cautivar nuestro hemisferio racional, a partir de la interpretación que podemos hacer de sus letras, sino que además interpela a una parte de nuestra subjetividad mucho más compleja y sensible. *“La música folclórica se despliega en el espacio público intentando representar las “esencias nacionales”, justamente porque la canción en sí es un poderoso instrumento que mueve sentimientos además de razonamientos. Asimismo, los conceptos difundidos en y por el canto popular, esencialmente discursos, piden ser aceptados primero y luego asumidos como “sentido común””* (Molinero 2011; 31).

Ahora que ya entendemos en qué circunstancias se gestó el cancionero inicial y reconocemos la importancia que tuvo en su época, podemos adentrarnos en él para describirlo y ver cómo se desarrolló. Como dijimos el lente conceptual a partir del cual le daremos forma, será la noción de “Paradigma clásico del folclore”, el cual construye Díaz para comprender sus propias reglas de validación y funcionamiento. *“desde los años 20 en adelante se fue construyendo lo que llamo el paradigma clásico de producción propia del folclore... Entendemos por paradigma el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos compartidos por los agentes sociales que integran el campo más allá de las diferencias y de las luchas por la legitimidad. Esos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son folclore, de las que no los son”* (Díaz 2007; 203).

Asimismo el autor, para vincular ese cancionero inicial con este paradigma, manifiesta que *“en el proceso de construcción del campo del folclore, el paradigma clásico que se fue construyendo llegó a construir un conjunto de reglas (temáticas compositivas, léxicas, etc.) que determinan la manera legítima de producir los enunciados y construyen por lo tanto un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de identidad”* (Díaz 2007; 203).

Ahora bien, a partir de la definición de este PCF, nos proponemos articularlo con los conceptos que hemos desarrollado desde Williams. En primer lugar, reconocer la relevancia de la tradición en una compleja articulación de instituciones y formaciones que la consolidaron como un fenómeno insoslayable de su tiempo.

De esta manera si hablamos del PCF hay un rasgo esencial en él que marca diferencias respecto de cualquier otra dimensión que lo constituyó. Nos referimos concretamente al valor que tomó la “tradición” dentro de este paradigma, la cual se apoyó en ciertos valores del

pasado para promover una determinada identidad que lograrse normalizar las prácticas y las relaciones que regían en la Argentina del primer centenario. Pero así como ya lo hemos expresado, la tradición, que se convierte en una fuerza activamente configurativa para la subjetividad individual y colectiva, es algo más que un segmento histórico determinado. Es más bien un campo de disputa donde se rescatan ciertos valores y se postergan otros con el objetivo de impulsar alguna cosmovisión. Así apoyándonos en la interpretación de Williams no hablaremos de una tradición como algo homogéneo ni neutro, sino de una tradición selectiva con la potencia de legitimar una ideología que no solo excluye y fomenta la desigualdad, sino que es capaz de hacerlo sin que las personas lo perciban.

Al asegurar que la tradición no se constituye como una esencia ni tampoco como una continuidad directa e inocente con el pasado, podemos afirmar que más bien se trata de una construcción discursiva cuya función consiste en legitimar ciertos aspectos estéticos, éticos e ideológicos de la dominación. De esta manera la tradición selectiva que postula Williams es definitivamente una cuestión política. *“Lo que debemos comprender no es precisamente una tradición, sino una tradición selectiva: una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”* (Díaz 2007; 205). Este tipo de tradición promueve una determinada manera de construir una relación legítima con un pasado configurado, mediante un proceso de selección que supone poner énfasis de ciertas cuestiones mientras se omiten y se silencian otras.

Díaz habla de una característica esencial de PCF, ligado a la tradición selectiva, que es *“el mito del origen”*. *“Un mito según el cual habría en el pasado un modo de vida, portador de virtudes y valores, que debe ser rescatado y honrado. Un modo de vida anterior a la modernidad, que toma forma de una mirada idealizada sobre la vida rural y, en ocasiones, una visión negativa del espacio urbano. Ese mundo rural idealizado, espacio provinciano en el que se conserva la esencia nacional es habitado por un personaje prototípico, también idealizado: el paisano, el provinciano, el hombre del interior”* (Díaz 2007; 208). Ese pasado virtuoso proveniente del interior se fue afianzando a medida que la modernización, la industrialización, y la consecuente urbanización potenciada por la inmigración, se imponían y transformaban drásticamente el mapa social y demográfico de Argentina.

De esta manera aquella vocación de modernización a la que aspiraban las clases dominantes de principios del siglo pasado tenía una contracara muy clara que atentaba contra su propósito. La decisión de incorporar personas de otras nacionalidades para poblar el suelo argentino, entre otros factores, planteaba la necesidad de construir una identidad que refleje al

ser nacional y reproduzca ciertas subjetividades aptas para la continuidad de las relaciones sociales vigentes. La tradición selectiva sirvió de base para la construcción de esa esencia argentina, donde se resaltaban las prácticas rurales, provincianas y premodernas como las portadoras de un conjunto de significados que se consideraban fundamentales para tal propósito. Justamente porque el mundo criollo con sus formas, sus costumbres y sus leguajes podrían pensarse como una esencia que permitía excluir a quienes ocupaban el lugar del “otro” no deseado: los inmigrantes y los pueblos originarios, entre otros sectores, quienes no encajaban dócilmente en la propuesta del modelo agroexportador, pre-industrial y oligárquico.

Como lo estableció George Orwell en su novela 1984 “Quien domina el presente domina el pasado, y quien domina el pasado domina el futuro”. Esta frase es tremendamente potente sobre todo por la capacidad que tiene para resumir en una sola oración una estrategia sumamente compleja y política de la interpretación de los hechos. Es que claro, al ostentar la hegemonía en un momento determinado se tienen las herramientas para elegir qué valores y principios del pasado se retomarán para imponerlos como la “verdadera” tradición nacional.

Así una vez establecidos los parámetros de lo que es propio y moralmente correcto, se pueden contribuir a operar sobre las subjetividades del presente para reproducir un orden determinado y asegurar su predominancia en el futuro. Pero como veremos a continuación, el PCF no estuvo afianzado solamente por ese “mito del origen”, sino que también estuvo acompañado por otras estrategias retóricas como la idealización del pago, la reinterpretación de la figura del gaucho y la figura del provinciano como sujeto de la enunciación.

En cuanto a la concepción del pago diremos que éste fue completamente idealizado y vinculado a los sentimientos y valores originarios de la nación. Fue caracterizado como un espacio portador de principios que se habían perdido y que se añoraban recuperar ante el avance de la modernización urbana. *“La canción folclórica, más allá del plano estético, adquiere una dimensión ética e ideológica vinculada no sólo a la provincianía, sino a la misma nacionalidad, con lo cual canto, pueblo y pago quedan unidos en la tradición... Lo rural, el interior, el gaucho, con sus costumbres, sus atuendos y sus instrumentos, son, pues, expresiones del alma nacional, del auténtico arte popular argentino”* (Díaz 2007; 2010).

Justamente ante el desarrollo inmigratorio, sumado a las migraciones internas masivas que arrastraban a miles de personas a los principales centros urbanos y a las nuevas formas de explotación y de identidades sociales, se reforzaba un pasado idealizado con una imagen también enaltecida de la “tierra nativa” o el “interior” sobre todo en un país tan extenso como el nuestro.

Otro pilar, que se emparenta incluso con la idealización del pago, es la reinterpretación que se da en este PCF del símbolo del gaucho, ayudado por el impulso que se le dio al “Martín Fierro” como obra literaria fundante de la nación. Incluso esta pieza poética sufrió la misma transformación al ser inicialmente desconsiderada, para pasar luego a ser respetada y puesta en un pedestal. Es que este sujeto típicamente argentino, el gaucho, había sido siempre una figura despreciada por los sectores conservadores que lo habían identificado con la barbarie. Llegado el centenario de la revolución desde los sectores hegemónicos se produce un giro y este prototipo autóctono pasa a ser venerado. *“La trama social, política e ideológica explica cómo el gaucho, símbolo de la barbarie durante la organización nacional y como tal combatido durante el siglo XIX por los sectores dominantes, deviene en prototipo del ser nacional entre principios y mediados del siglo XX”* (Díaz 2007; 209).

Se abandona la noción del gaucho como un actor alejado de los valores de la civilización y se lo convierte en una figura útil para la causa de la identidad nacional. *“Hay un conjunto de valores asociados con el gaucho: hombría de bien, generosidad, valentía, amor por la patria (entendida como lucha contra el invasor extranjero o contra el indio), respeto a la familia y a la religión. Esos valores, los de la “argentinidad” se encarnaban en la figura del gaucho, el criollo, el provinciano, en la tierra que habita, en sus costumbres, en su música”* (Díaz 2007; 209).

Esta resignificación de la figura del gaucho, que se manifiesta incluso en la vuelta de Martín Fierro, donde en la primera publicación era rebelde y luego se transforma en un hombre manso a la hora de su regreso, va de la mano con la propia reivindicación de la música folclórica de la cual nos ocuparemos en unos instantes. Desde el Estado se contribuyó a realzar la figura del gaucho como el nuevo portador y ejemplo de la esencia nacional. *“Lugones realiza una reivindicación del gaucho, aunque cuando éste ya había perdido su peligrosidad. Así, el proceso de reinventar los míticos orígenes de la Nación en el insondable origen libertario, parco y corajudo del gaucho, tendía el objeto y consecuencia de atribuirle a los patrones, que se identificaban con lo rural la propiedad de las esencias continuadoras”* (Molinero 2011; 77).

Al mismo tiempo Molinero advierte cómo se produce ese giro interpretativo *“Se liga la figura del gaucho con la ingenuidad. El adjetivo “limpia” a los provenientes del interior de su anterior caracterización de peligrosidad bárbara, para reutilizarlo en sentido casi opuesto. En el fondo lo que se hace es aplaudir una expresión de unidad de los “habitantes de este suelo” (patrón y peón) mancomunados en lo agrario”* (Molinero 2011; 78).

De esta manera ese gaucho que ya no era el enemigo de la nación, sino que se convertía en el reflejo más fiel de su esencia, se presenta como el portavoz de este cancionero inicial y con él aparece por primera vez la figura del provinciano como sujeto de la enunciación.

“La lengua del folclore, el entorno del paisaje, lugares y costumbres, el pago idealizado vinculado a los valores originarios de la nación y el canto mismo, constituyen el espacio simbólico desde donde toma la palabra el provinciano, es decir el criollo, el gaucho” (Díaz 2007; 214). No solo resaltamos entonces que en esa traición selectiva tanto las provincias como sus costumbres y sus músicas actuaron como metonimias de la nación, sino que además cuando tomaba la palabra un provinciano era un argentino el que lo hacía. Y no solo un argentino con todas las letras, sino más bien el “yo” provinciano que se constituía automáticamente en un “nosotros” para expresar una argentinidad auténtica y esencial.

Continuando con la descripción del PCF haremos mención al extraordinario giro que le dieron desde las instituciones estatales, los intelectuales afines y las formaciones concordantes al folclore como género musical. Así como explicamos la transformación que se ejecutó sobre la consideración de la figura del gaucho, algo similar ocurrió con la canción folclórica la cual experimentó un notable proceso de revalorización. *“Lo criollo, originalmente considerado una música indigna de pisar los escenarios cultos, no por casualidad se convierte en lo folclórico, es decir genuina y legítima representación de lo nuestro”* (Molinero 2011; 71).

Esa canción ignorada y despreciada en décadas anteriores, catalogada también de barbarie frente a las aspiraciones civilizatorias que relacionaban al gaucho con el atraso, fue reinterpretada en el momento en que se reconoció su potencial educacional y unificador, es decir ideológico. Esta resignificación se expresó manifiestamente, incluso, con el cambio en denominación del género, el cual pasó de ser “criollo” a ser “folclore”, agregándole connotaciones científicas que realzaron su status. *“Este logro provino de voluntarioso trabajo de sus artistas pero también de cierto apoyo de las elites y el Estado, por la posibilidad que el género brindaba de ser identificado con lo rural y antiguo, en oposición a lo urbanamente cosmopolita y contemporáneo. Esto fue particularmente útil alrededor del Centenario, ante una “paranoica sensibilidad” que aquellas elites percibían frente a la ola inmigratoria. Ese uso que legítimo el folclore como unidad en la tradición”* (Molinero 2011; 25).

Las instituciones del Estado cumplieron un rol fundamental a la hora de hacer efectiva esa reinterpretación del género. Lo antes rechazado pasa a ser visto como algo no solo aceptable sino hasta digno de ser promovido. *“El Estado comenzó desde la década del 20 a*

abrirle apoyos a todos aquellos que apuntara al conocimiento y difusión de la verdadera cultura criolla origen sino esencial del ser nacional” (Molinero 2011; 78).

Pero semejante giro interpretativo de la canción folclórica no podía ser únicamente impulsado desde el aparato estatal. Como bien sugiere Williams, estas instituciones estatales debieron articularse con otras formaciones afines al proyecto nacional de aquellos años, que sumaran sus fuerzas al proyecto de la conformación de la tan anhelada identidad nacional. *“Folclore y pasado se oponían con cultura y progreso, los valores entonces buscados, hasta que los intelectuales cambiaron esa visión. Lugones y Rojas, quienes pueden ser interpretados como intelectuales orgánicos del proyecto oligárquico, y para quienes “el folclore resultaba instrumental para la construcción de la identidad nacional que esta generación emprendió con convicción y brío” (Molinero 2011; 79).*

Durante este proceso aparece una formación encabezada por Andrés Chazarreta, que sirve como un ejemplo emblemático de la articulación entre actores complementarios al propósito de las elites. Nos referimos a la “Compañía de Artes Nativas” creada entre las décadas del 10 y del 20 del siglo pasado. *“Chazarreta tomó un conjunto de danzas y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo XIX y principios del XX y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. Esa práctica encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural y, por lo tanto, las danzas y canciones populares quedaron ancladas en un discurso que ubicaba en el mundo rural y en la “provincianía” un conjunto de significados y valores que expresaban la esencia de la nación” (Díaz 2007; 203).*

Por todo esto que señalamos, y para concluir el desarrollo del PCF, decimos que ni la casualidad ni la naturalidad podrían representar acabadamente la relación entre organizaciones socio políticas de la época y el folclore como expresión cultural y artística. Esta música que era considerada un divertimento para los pobres o un arte menor, fue rescatada por los sectores hegemónicos y puesta al servicio de su proyecto. *“Hubo un intento por fomentar al folclore como esencia. Se lo vio como la sana e ingenua expresión de la unidad, es decir la unidad del dominado y el dominante alrededor de la tierra. La necesidad evidenciada de un proyecto de argentinidad que afirmara en raíces culturales inmanentes la dominación de las clases superiores y la consiguiente invención de los orígenes, funcional a dicho proyecto, derivó hacia la utilización de lo rural como modelo de cultura argentina” (Molinero 2011; 76).*

BOOM DEL FOLCLORE

El Paradigma Clásico del Folclore ya estaba afianzado hacia mediados del siglo XX. Ese cancionero inicial, con su propósito definido, había logrado imponerse en el pedestal de la cultura nacional, resultando a fin de cuentas una excelente estrategia de carácter identitaria. Pero como suele suceder, y hemos también descrito, todo campo es un fenómeno activo, el cual va mutando a partir de las tensiones que se desarrollan en su interior. Ese impulso que se le dio a la música folclórica de principios del siglo, a través de la articulación de las instituciones y las formaciones, devino en el denominado “Boom del folclore”. Un suceso un tanto particular que catapultó al género dentro de la escena nacional predominante, posicionándolo como un fenómeno masivo y ocupando espacios que antes le eran ajenos.

A continuación lo abordaremos para descubrir por qué este boom, que también fue producto del mismo campo y que tuvo consecuencias determinantes para su estructura, propició la emergencia del nuevo cancionero que se opuso a las reglas que había consolidado el género.

Ciertamente esta ampliación del campo que resultó el “boom del folclore” le dio la posibilidad a la música folclórica de llegar y atravesar lugares que en décadas anteriores serían impensadas para el género. Digamos que el folclore tradicional triunfó cuando se multiplicó y logró imponerse también en las grandes ciudades, abandonando su lugar de residencia inicial que era el interior del país. Claro que este fenómeno fue producto de varios acontecimientos que se encadenaron de manera conjunta. Es decir, no solo fue consecuencia de las decisiones de aquellos sectores dominantes que pensaron ese cancionero inicial con un propósito determinado a principios de siglo, sino que también intervinieron otros factores, incluso a priori ajenos a la esfera cultural, y que se sucedieron décadas después. Hemos dicho que la realidad es una concatenación de eventos que se articulan de manera compleja, por lo que no es sencillo interpretarla. Así y todo en este humilde intento por comprenderla queremos mencionar, como los Estudios Culturales nos señalan, algunos avatares relacionados a la esfera política, y hasta la perspectiva sociológica que, en parte, determinaron este ensanchamiento del campo folclórico.

Diremos brevemente que a mediados del siglo pasado la Argentina experimentó un proceso de industrialización que, si bien no logró afianzarse y potenciarse hasta desarrollarse en profundidad, con el paso de los años alcanzó para modificar exponencialmente el diseño demográfico del país. A partir del primer gobierno peronista del año 45, seguramente algunos

años antes también pero no con la misma determinación política, se llevaron a cabo varias estrategias impulsadas desde el Estado tendientes a incentivar la industria nacional. Dicho fenómeno que se conoció como la “Industrialización por Sustitución de Importaciones” (ISI), había logrado intervenir directamente la dinámica de los principales centros urbanos del país, modificando inclusive su estructura y su paisaje, al provocar migraciones masivas del campo a la ciudad, tal como señalamos. Ese era el primer intento en nuestro país por abandonar la casi exclusiva labor agroexportadora que se había adoptado desde su conformación. La propuesta de mediados de siglo era entonces revolucionaria e inédita en estas latitudes. Nos referimos al intento de otro tipo de modelo económico que permitiera una modernización, que incluyera a las mayorías y que no dependiera exclusivamente del mercado internacional.

Así fue que miles de personas que antes se dedicaban a las actividades agrarias, se mudaron a las principales ciudades de Argentina. Esto provocó una gran ola de migración interna que confluyó principalmente en las ciudades de Buenos Aires y su conurbano, en Rosario y Córdoba con sus respectivos cordones industriales aledaños. La mayoría de esa masa de sujetos desplazados era proveniente sobre todo de las provincias del norte del país, con sus propios hábitos y pautas culturales. Incluso su fisonomía resultaba distinta, producto de los componentes étnicos de una población con mayor proporción de antepasados indígenas, españoles coloniales y afroargentinos, aunque ya estaba altamente mestizada con el paso de los siglos. Así es que se popularizó por ejemplo el término de “cabecitas negras” quienes invadieron los cascos urbanos, que para aquel entonces experimentaban un incipiente proceso de industrialización. “... *la transformación de la realidad, el auge industrial y las migraciones internas, hacen que el interior y Buenos Aires se reencuentren y que resurja la música del interior...*” (Díaz 2007; 220).

Esto en gran medida potenció al “boom”, sobre todo porque la música folclórica a partir de ese momento también comenzó a formar parte del paisaje urbano. Es que aquellas personas que se acoplaban a estas metrópolis en formación, no solo cargaban sus equipajes con ropas, sino que además llevaban sus historias y sus melodías. Esta explosión del género, que lo multiplicó exponencialmente en cantidad, provocó la incorporación de nuevos públicos que antes le eran ajenos y así también llamó la atención de otros músicos, varios incluso provenientes de la música “erudita”, quienes comenzaron observar estas canciones. No resultó extraño entonces encontrar espectáculos de música folclórica en teatros, ni la proliferación de estas canciones en programas de radio propios del género, que ganaban espacios semanales en las transmisoras más escuchadas del momento.

A partir de lo señalado es que reconocemos dos sucesos fundamentales que acontecieron desde los años 50 en el campo de la música folclórica, como consecuencia directa de este “boom del folclore”. Por un lado, la consolidación del PCF, que había logrado imponerse como el gran parámetro de validación y de legitimación de lo que era la canción folclórica. Por el otro, la ampliación del campo, la cual brevemente mostró su contracara al inducir un cimbronazo determinante para la composición de su estructura, y contribuyó directamente a la creación de una resistencia activa. Aunque resulte contradictorio este efecto del boom, insistimos, es así cómo se desarrollan los procesos culturales en la superestructura, no siempre de manera directamente guiada por la estructura. Frente a la intención de los sectores dominantes de servirse de la canción folclórica como herramienta ideológica para reproducir su ideología, explotando al máximo su poder simbólico, terminaron abonando inevitablemente la aparición de otra fuerza que entró inmediatamente en contradicción con aquel cancionero inicial y con sus intenciones.

Respecto a la consolidación del PCF debemos decir también, que éste había alcanzado su grado máximo de madurez, habiendo no solo inaugurado el campo, sino también ostentando su hegemonía a través de los años. *“Hay un afianzamiento del paradigma clásico y, por lo tanto, hay ya desarrollados criterios que permiten juzgar la legitimidad de las producciones e incluso su pertenencia al campo, una de cuyas consecuencias es la proliferación, desde comienzos de la década del 60, de nuevos artistas que despliegan su producción en el marco de las estéticas dominantes: tal es el caso de Los Nombreadores, Los Tucu Tucu o Ramona Galarza entre otros”* (Díaz 2007; 217).

Al mismo tiempo es necesario señalar que este afianzamiento es producto del acompañamiento de varios actores que funcionaron en conjunto. *“Colaboraron además científicos (folclorólogos que legitimaban la validez raigal de lo tradicional), los músicos (generalmente los emergentes más visibles del conjunto), los maestros bailarines (la danza fue la más extendida práctica a través de las “asociaciones tradicionalistas”), los educadores, los difusores (periodistas, locutores), entre otros”* (Molinero 2011; 78).

Cuando nos referimos a la otra consecuencia directa del boom, la ampliación del campo, hacemos mención sobre todo al crecimiento cuantitativo tanto de la producción como del consumo de la música folclórica. *“Este fenómeno se manifestó de diferentes maneras: en las cifras de ventas, en el interés de los sellos grabadores, en la proliferación de programas de radio, en la presencia de los artistas consagrados en la televisión, en la atención a la prensa etc.”* (Díaz 2007; 205).

Claro que este ensanchamiento del género estuvo acompañado por el impulso de instituciones, estatales y privadas, y de formaciones que de manera conjunta y estratégica contribuyeron a este acontecimiento. *“El hecho mismo del éxito de los festivales, principalmente el de Cosquín, muestra la existencia de un público que sigue el fenómeno, pero también muestra el interés de distintos sectores, como la industria discográfica y los auspiciantes de radio y televisión, e incluso el Estado, en el afianzamiento del folclore. De hecho, con fecha 28 de febrero de 1963, mediante el decreto ley N° 1547, el presidente en ejercicio, José María Guido, instituye la Semana Nacional del Folclore en la última semana de enero de cada año y establece como sede de la celebración a la ciudad de Cosquín”* (Díaz 2007; 217).

Incluso desde el ámbito de lo estrictamente cultural también se trabajó para promover al folclore y hacerlo llegar a cada rincón del país. Para esto se crearon nuevos espacios característicos de difusión y reproducción, abarcando múltiples canales de comunicación. *“La creación de la revista Folklore, que aparece en julio de 1961 y es dirigida, entre otros por Félix Luna y Julio Márbiz, y los innumerables ateneos, centros tradicionalistas, peñas y programas de radio y televisión, etc.”* (Díaz 2007; 217). Notamos entonces ese característico trabajo articulado del que nos habla Williams, a partir del cual una determinada tradición selectiva es capaz de imponerse como la verdadera tradición, gracias al apoyo conjunto de ciertas instituciones y formaciones que la respaldan, la legitiman y la reproducen.

Pero claro, como también hemos explicado, esas instituciones y formaciones pueden funcionar de maneras distintas: tanto para reproducir una lógica como para ofrecerle resistencia. Esta justamente es la contracara de la ampliación del campo del folclore. Es decir, así como este fenómeno de ensanchamiento fue consecuencia del constante impulso que se le dio a la música folclórica por parte de los sectores dominantes a fin de concretar su proyecto de nación, combinado además con otros avatares del momento, finalmente no todo salió según lo planeado. Más vale todo lo contrario, ya que lo cultural nunca se desenvuelve como un devenir homogéneo. La ampliación del género incentivó la aparición de nuevos actores que comenzaron a generar disputas de poder al interior del propio campo. Entonces, al incorporarse masivamente nuevos públicos y a otros músicos que hasta el momento eran ajenos, se sumaron otras cosmovisiones opuestas a la inicial.

Por esto mismo decíamos que la superestructura marxista, donde se encuentra la cultura y por lo tanto la música folclórica como uno de sus pilares en la Argentina de la época, no es siempre un fiel reflejo de las relaciones sociales de producción, sino que en su interior también pueden generarse disputas. Y no solo declaramos la independencia relativa en torno a

esta esfera simbólica, que no está exclusivamente determinada por la estructura, sino que inclusive admitimos que su devenir puede llegar a tener incidencia sobre la composición de la realidad material. Nos referimos concretamente a la aparición del MNC dentro del campo del folclore, como una nueva formación que no solo le opuso resistencia al cancionero inicial en torno a su hegemonía dentro del mismo campo, sino que además funcionó como una herramienta de denuncia ante una realidad desigual y amenazante. En definitiva ésta fue la gran oportunidad que tuvo el género para resignificarse y así, construir un nuevo mensaje y nuevas tramas compositivas, que plantearon otros principios y valores éticos distintos a aquellos emanados inicialmente.

“El crecimiento y el afianzamiento del campo generan las condiciones para su diferenciación interna. Durante todo el proceso de su constitución el campo del folclore fue relativamente homogéneo. La mayor fuente de diversidad era el origen regional de los distintos géneros, pero esa diferencia tendía a neutralizarse en las estrategias de legitimación que los nacionaliza y los hace parte de una misma tradición selectiva. En la década del 60 comienza un proceso de diferenciación de otra naturaleza” (Díaz 2007; 218). Aquí se evidencia claramente ese fenómeno de diferenciación que se produce en el folclore como consecuencia de la aparición del MNC. Hablamos de una fuerza que es originada por la misma transformación del campo y que consiguió ofrecerle una resistencia sumamente organizada y potente al cancionero inicial. Todo esto ciertamente en sintonía con un proceso político, social y cultural que se sucedía en la región sur del continente.

La principal característica de esta disputa dentro del género se relacionó sobre todo con la concepción de identidad que cada cancionero intentó promover. Por el otro lado, aunque íntimamente ligado a la cuestión identitaria, queremos marcar otro rasgo central de la tensión como lo fue la participación de los dos actores antagónicos que impulsaron cada movimiento. Nos referimos por un lado a los sectores hegemónicos quienes tenían muchas más herramientas para promover su propio cancionero, el inicial, el cual incluso había llegado a recorrer toda la extensión del país gracias al boom. Frente a éstos aparecen otros protagonistas, actores subalternos, quienes encontraron en MNC la forma de contrarrestar la influencia que había tenido el folclore. Ambas fuerzas artísticas entraron inmediatamente en oposición y, mientras que la primera intentaba sistemáticamente deslegitimar a la otra, la segunda pretendía abrirse paso en un campo ya consolidado.

Esta dinámica de una hegemonía cultural y una resistencia inherente a ésta, nos permite materializar otra de las cuestiones teóricas a la que se refiere Williams. Es que ese cancionero inicial se puede emparentar directamente con la idea de cultura dominante y el

MNC con la de cultura emergente. De esta manera entre estas dos fuerzas que se presentaron - a priori- como antagónicas se fueron produciendo tensiones dentro del proceso cultural, propiciando una sucesión de constantes rupturas y transformaciones dentro del amplio campo del folclore. *“En ese marco se produjo, hacia mediados de la década del 60, la emergencia de una serie de manifestaciones musicales que introdujeron una tensión en el campo, en la medida en que sus propuestas estéticas e ideológicas cuestionaban algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante”* (Díaz 2007; 205)

El cancionero inicial ya aparecía completamente afianzado, con una serie de principios y valores éticos y políticos que había logrado imponer. Ya explicamos los procesos y las estrategias de las que se sirvieron los sectores dominantes para implantarlo y reproducirlo, por lo que ya estamos en condiciones de afirmar que se trataba de un movimiento hegemónico. Todo lo contrario, aunque relacionado porque su génesis mantiene una filiación directa al ensanchamiento del campo que se produjo como consecuencia del impulso de ese cancionero inicial, aparece el MNC como una fuerza emergente. Es que éste plantea en su propuesta poética nuevos significados, nuevas prácticas, sonidos y sentidos, hasta inclusive otras maneras de interpretar la realidad. Williams dirá que este tipo de movimiento emergente del campo tiene que ver con nuevos actores que le disputarán el dominio del campo a la cultura predominante. *“Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”* (Williams 1977; 53).

Claro que también, según lo define Williams, el hecho de que aparezca en un momento determinado una cultura emergente, no quiere decir que ésta reemplace instantáneamente a la anterior. Más vale todo lo contrario, la creación de la novedad comienza a generar un interjuego de fuerzas, una dialéctica entre los dos movimientos a partir de la cual se va desarrollando la cultura como un campo de batalla. En la década del 60 con la aparición del MNC no se extinguió el cancionero pionero, sino que comenzó una disputa por la legitimidad de lo que era la canción folclórica por un lado, pero sobre todo por lo que significaba la música en un sentido más existencial, artístico y político.

Un ejemplo claro que grafica esta situación y, que nos proponemos describir a continuación, es el “Festival de Cosquín”, un evento que surge, según adelantamos, como consecuencia del boom que experimentó el género y que fue el escenario de esta puja que estamos narrando. Resaltamos desde ya que dicho festival encarnaba los estándares del folclore típico del PCF, y que sus organizadores digitaban las grillas de los artistas con claras intenciones no solo comerciales sino también políticas.

Desde su creación en el año 61 el Festival de Cosquín se convirtió rápidamente en un emblema dentro del campo de la música folclórica. Había ganado un peso específico muy importante ya que año tras año reunía a los artistas más convocantes y a una masiva cantidad de espectadores que llegaban de varios rincones del país. A partir de su segunda edición, en el año 62, fue transmitido completamente por Radio Belgrano, una de las más importantes de emisoras de Buenos Aires de aquel momento. Pero eso no es todo, el presidente de facto de aquellos años, el militar José María Guido, lanzó un decreto a partir del cual la semana en la que se desarrollaba el festival, la última del mes de enero, se convertía en la Semana Anual del Folclore, cuya sede de celebración era la misma ciudad cordobesa que albergaba el festival. De esta manera, el encuentro fue creciendo en importancia, pero siempre exhibiendo mayormente ese folclore clásico que hemos descripto. Aunque también algunos autores que comenzaban a diferenciarse de ese canto estructurado y de esas formas homogéneas de componer, comenzaban a marcar otros caminos.

Así fue que en la quinta edición del festival, en el show que estaba brindando el artista Jorge Cafrune, quien justamente fue uno de estos pioneros en despegarse del canto folclórico tradicional, sucedió un evento que quedó grabado en la memoria de Cosquín: *“Yo me voy a atrever, porque es un atrevimiento lo que voy a hacer ahora, y me voy a recibir un tirón de orejas por la Comisión, pero que le vamos a hacer —siempre he sido así, galopador contra el viento—. Les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima, que no ha tenido oportunidad de darlo y que como les digo, aunque se arme bronca, les voy a dejar con ustedes a una tucumana: Mercedes Sosa.”* (Molinero 2011; 56).

Con esas palabras el reconocidísimo cantautor jujeño presentaba a una joven Mercedes Sosa y la invitaba a subir al escenario para interpretar una canción. Este suceso tuvo varios matices que bien valen la pena ser mencionados. Por un lado, Mercedes no aparece para cantar cualquier tema, sino que elige justamente “Canción del derrumbe del indio”, una composición que narra la aniquilación de la conquista española y que, además, recupera al indio como una figura protagónica masacrada por el invasor. De esta manera, se despegaba de la típica lírica costumbrista con la que se caracterizaba al folclore de la época. Otro factor fundamental era la identidad política de Mercedes. Ella estaba afiliada al partido comunista, y eso era una condición que la excluía desde la organización hasta la participación del festival. Otro dato no menor, era su condición de mujer, que en aquella época le significaba un obstáculo más a la hora de intentar mostrarse en un escenario.

Sin importar esos obstáculos, y gracias al acto de rebeldía de Cafrune, la negra Sosa logró concretar su pequeña performance que quedará inscripta para siempre en la historia del

festival como un suceso inigualable. Es que aún, antes de terminar de interpretar la canción, el público estalló en aplausos y halagos, convirtiendo a la artista en la revelación de aquella edición.

“Yo siempre tuve problemas con la comisión, no sé por qué... En ese tiempo porque era comunista, sigo siéndolo, pero por entonces era mala palabra. Canté con una cajita, nomás. Tuve un éxito muy grande, y ahí ya me contrató la Philips para grabar. Fue una actuación muy importante en mi carrera. Es más, fue la definitiva.” (Moliner 2011; 56).

Con esas palabras Mercedes Sosa reconocía lo importante que fue para ella tener la posibilidad de presentarse en un festival perteneciente al folclore dominante y poder liberar su canto. A partir de allí el MNC, que ya había salido a escena algunos años antes, tomó otra fuerza y comenzó a ser visto por otro público que en cierta forma lo ninguneaban, sobre todo por no respetar los cánones establecidos hasta el momento por el PCF. *“Todo campo supone la existencia de un conjunto de agentes sociales que compiten entre sí por aquello que es valioso en su interior. En este caso, cada vez que un folclorista ofrece una obra, busca el reconocimiento la consagración, la legitimidad. Como si al presentar una obra implícitamente afirmara que se trata de una manera válida de hacer folclore y como tal debe ser reconocida”* (Díaz 2007; 103).

MOVIMIENTO DEL NUEVO CANCIONERO

Como vimos, el MNC emerge dentro de la escena del folclore argentino a partir del boom que experimentó el género entrado la década del 60. Procedente de una de las provincias del interior del país, Mendoza, salió a la luz esta formación de artistas la cual mediante la música se dedicó fundamentalmente a poner en palabras el aura de una época muy especial. Nos referimos a décadas convulsionadas en Argentina, y también en Latinoamérica, en las cuales la región se debatía seriamente frente a la posibilidad de un cambio en su estructura material y también simbólica. Así la irrupción de este cancionero renovado, y a la vez trasgresor, no significó solo un cimbronazo para el campo de la música folclórica, sino que en sí mismo fue un fenómeno mucho más amplio. Incluso no solo un suceso nacional, sino más bien parte de un proceso continental que parecía que encontraba una

suerte de sintonía compartida, en cierta forma contra el intento de los EE. UU. por imponer su lógica a cualquier precio.

Queremos aclarar primero que este segmento del segundo capítulo solo servirá a los fines de hacer algunas consideraciones teóricas y de cierta manera introducir al MNC. En el capítulo siguiente y en el último, nos tomaremos el tiempo necesario para adentrarnos en el movimiento. Haremos un análisis mucho más minucioso de su emergencia, desarrollo, sus fundamentos principales y su producción artística. Mientras tanto, y siguiendo el hilo que venimos trazando, nos proponemos reforzar teóricamente lo que significó la aparición de este colectivo formado por compositores, músicos y cantantes que, mancomunados en una formación artística, generaron una revolución dentro de la música argentina. Afirmamos esto sobre todo por la voluntad que tuvo el grupo de proponer una noción superadora en torno a la interpretación de su realidad, que ya no tenía que ver con la conexión con un pasado idealizado o romantizado, sino más bien con una actualidad sumamente agitada que interpelaba a los protagonistas.

A partir de la aparición del nuevo movimiento aumentó notablemente la tensión dentro del campo que parecía dominado por completo, y comenzaron a ponerse en cuestionamiento ciertas formas compositivas que parecían que ya estaban definidas. *“Hubo un divorcio entre los tradicionales de esa época y quienes armaron el nuevo cancionero. Era otra música, otra poesía. Otra cosa. Así sufrían por ejemplo la denigración de los viejos folcloristas que los acusaban de no tocar el folclor tradicional (Molinero 2011; 35).*

Al producirse el ensanchamiento del campo se introdujeron nuevos artistas que desnudaron aquella aparente inocencia del cancionero anterior, que al fin y al cabo actuaba de manera política en la importantísima tarea de la construcción subjetiva e identitaria. *“El PCF y su utilización del folclore como lugar de identificación lo “convirtió sin embargo en un lugar disponible para discutir luego las características de esas “esencias”, y ser más adelante depositario de lo testimonial popular. Un “uso ciertamente no previsto por los tiempos del Centenario” (Molinero 2011; 25).*

De este modo aparece una cuestión central de esta tesina, es decir, esa disputa identitaria que es la piedra angular en la puja entre de los dos movimientos. Hablamos de identidades antagónicas, las cuales fueron delineadas e impulsadas a través de sendos cancioneros, y que tuvieron una intención política definida. Sobre todo porque permite actuar de manera tácita, tanto para reforzar una ideología determinada que permita garantizar la dominación de un grupo, o bien para desenvolverse como base de resistencia, denuncia y

plataforma para una propuesta alternativa. Entonces así como asociamos al primer cancionero con la necesidad de forjar la “identidad nacional” en un momento de la historia de nuestro país donde los sectores concentrados anhelaban construir las bases de una nación, emparentamos al MNC con una identidad completamente distinta. Es que ya no se trataba de unificar a los habitantes de un Estado, sino que se intentaba encontrar lazos en común para forjar una identidad más global, Latinoamericana y antiimperialista; que se relacionara con aquellas problemáticas. En definitiva que atienda aquellos reclamos nunca resueltos relativos a la desigualdad y la libertad.

En cierta medida la primera era una identidad para la unificación y la otra para la liberación. *“La construcción de identidades aparece ahora como un proceso básicamente discursivo, que acarrea y confiere sentido en un campo de fuerzas de poder”* (Molinero 2011; 35).

Estos párrafos que condensan gran parte de todo lo que venimos escribiendo en el trabajo, merecen ser desglosados y atender algunas consideraciones teóricas. Este fenómeno dialéctico entre culturas dominantes, emergentes y también las residuales nos abre la posibilidad de asociar la esfera simbólica con un proceso en permanente transformación. Por lo tanto, ya que en lo cultural no hay una sola forma hegemónica que incluya todas las representaciones existentes, promueve la probabilidad de que emerjan expresiones artísticas que, lejos de intentar reproducir los valores dominantes, se proyecten como agentes del cambio. *“Las prácticas culturales no son necesariamente homólogas a cierta base “real”, sino que gozan de autonomía y especificidad, capaces de crear prácticas sociales, y hasta de ser en cierta medida productores de lo real”* (Molinero 2011; 36).

Otra cuestión para atender con más profundidad es aquella que refiere a la noción de folclore como vehículo de promoción de cierta ideología. Lo que se argumenta en esa oración, de manera oculta pero a la vez evidente, es que no existe una sola ideología. Por lo menos como lo entendemos en esta tesina, la ideología no tiene que ver netamente con una falsa conciencia sino más bien con una forma de entender al mundo, con una cosmovisión que puede reforzar o no cierto ordenamiento material. Por lo tanto, más que referirnos a ella como algo que es propiedad de la burguesía o las clases dominantes para reproducir la desigualdad capitalista, la entenderemos como un concepto que va tomando contenido a partir de la visión del mundo que sustenta y reproduce. En ese sentido, puede haber una ideología burguesa pero también otra obrera, campesina, indígena o una argamasa entre algunas de ellas. Nos referimos a cosmovisiones alternativas que introducen lecturas varias de las relaciones humanas y que si bien algunas permiten reproducir una estructura, otras actúan en sentido

contrario. *“Si esa música sirve en ese vector para fusionar pasado, presente y futuro puede servir también como un recurso para la utópica imaginación de mundos e instituciones alternativas, y ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos”* (Molinero 2011; 36).

En definitiva, esa renovación que impulsó el MNC tenía como bandera una ideología opuesta a aquella que representaban las instituciones y formaciones dominantes. Planteaban otro “nosotros identitario” que ya no soportaba la dominación descarnada de unos sobre otros, ni la opresión de otras etnias en nombre de los principios de la civilización occidental, ni mucho menos la intromisión de agentes externos en la soberanía de las naciones del cono sur. Para esto efectuaron un giro drástico en la concepción del género folclórico, abandonando esas composiciones típicamente costumbristas, pintorescas e interpretadas por folcloristas disfrazados de gauchos, por otro tipo de canción que fuera comprometida tanto con lo estético como con lo ideológico y materializado en la nueva poesía.

CAPÍTULO 3

De alguna manera todo lo que hemos narrado hasta aquí funcionó como una suerte de preámbulo para lo que comienza. Nos hemos tomado el trabajo de interpretar el momento histórico en el que surgió el movimiento, teniendo en cuenta las variables políticas y sociales como así también la dimensión artística, con el objetivo de descifrar el estado de las relaciones de fuerzas que le dieron sentido y forma al nuevo cancionero. Por eso una vez comprendidos los avatares de la época, ahora buscaremos analizar sus características, sus objetivos y sobre todo sus contenidos para dar respuesta a nuestro interrogante inicial.

Como hemos explicado, sobre un clima de censura política y de malestar social en la década del 60 en nuestro país, sumado también al ensanchamiento del campo del folclore con el denominado “boom”, fue que apareció en la ciudad de Mendoza un grupo de artistas que se presentó bajo el nombre de Movimiento del Nuevo Cancionero. Siguiendo el concepto de Williams, reconocemos que se trató de una formación artística que tuvo como principal objetivo resignificar la música folclórica, creando un nuevo movimiento que se opuso a los estándares compositivos e ideológicos ya instaurados dentro del género. Propició un giro que se centraba no solo en las disonancias melódicas que permitieron innovar en materia sonora, sino también en la decisión de intervenir las temáticas creativas que eran características del cancionero anterior. De esta manera la gran mayoría de las obras que produjo esta nueva corriente cambiaron el foco y dejaron de prestarle atención a aquel pasado idealizado y a esos valores que encarnaban la “identidad nacional,” para proponer otra mirada comprometida con las nuevas problemáticas que atravesaban los hombres y las mujeres de la Argentina en aquella década tan especial.

Mientras los aires de cambio recorrían la parte sur del continente americano en los años 60', diferentes sectores que habían sido históricamente postergados comenzaron a ofrecer una resistencia organizada a la cultura dominante. *“La política se había vuelto tan inevitable que los artistas no solo se la propusieron como tema para la composición musical sino también como problema que debía solucionarse a través de distintas formas”* (Kerz 2009; 32). Se ponía entonces de manifiesto un gran movimiento plural y multidisciplinar que anhelaba la posibilidad de una transformación que incluyera la igualdad entre todos los individuos como valor esencial, y la independencia de los pueblos en materia de soberanía.

Repetimos la conjetura inicial y afirmamos que “una canción no puede cambiar el mundo pero sí puede cambiar la forma en que las personas interpretan su mundo, y ese es el primer paso para intentar cambiarlo”. Aquí se evidencia en primera instancia la importancia de la disputa ideológica, dada la potencia que tiene el universo simbólico para la conformación de los sujetos que luego darán forma a su realidad material. Así destacamos la fuerza que tiene una canción para interpelar a las personas, contribuyendo a un posible cuestionamiento de sí mismas y, como consecuencia, de su mundo y de sus relaciones.

“En definitiva la finalidad del MNC fue desarrollar una conciencia crítica, exponer un sujeto de cambio social y una mentalidad ideológica utópica. Se basa en la acción como condición de posibilidad de transformación político social y reivindica su pertenencia al campo de la cultura popular” (Kerz 2009; 35). Así como lo explica la autora, esta ideología se presentaba como utópica porque no coincidía con la cultura dominante de su época y por lo tanto tampoco encajaba con su realidad material. Más bien la cosmovisión que proponía este cancionero renovado se relacionaba con un nuevo mundo posible que, a diferencia de la coyuntura de su tiempo, reivindicaba otras formas de relaciones humanas despojadas de desigualdad, explotación e imperialismo.

La emergencia del MNC inauguraba un nuevo tipo de folclore que rompía los moldes del género tradicional, que hasta entonces se basaba en relatos costumbristas o paisajistas, y revalorizó el lugar de los artistas ante las problemáticas sociales contemporáneas. Así el entorno natural y las costumbres del interior del país dejaron de ser el principal motor de las canciones, para pasar a ocuparse de los habitantes de aquellos paisajes. Pero claro, para esta formación el pueblo no era solo una temática compositiva, sino que también era el destinatario de esas piezas musicales. Reconocemos una relación dialéctica entre éstos, en la cual se van representando y reconociendo permanentemente. Fue entonces que aquellas metáforas, homenajes o historias que se cuentan en esas canciones, ayudaron a poner en palabras una

serie de situaciones, algunas cotidianas y otras ignoradas, ligadas sobre todo a las injusticias que azotaron históricamente a la Argentina y a América Latina en su conjunto.

Justamente esa decisión de cristalizar esta coyuntura alienante es lo que contribuyó a los sujetos pensar su presente de manera crítica y no acatarlo dócilmente como una realidad agobiante e inevitable. *“En los diagnósticos del tiempo esta canción termina desarrollando una acción política y social que se explica por el ideario traducido en canción. En el período que estamos tratando este tipo de canción asume su condición de herramienta de esclarecimiento y como crónica de luchas sociales”* (Kerz 2009; 4).

Así es que el MNC tuvo un posicionamiento político explícito, en un momento histórico donde los debates ideológicos estaban en un punto de ebullición extraordinario. Como lo manifiesta la autora que estamos citando, todas las canciones que le dan cuerpo a este cancionero *“enuncian una visión del mundo, muestran una concepción de sociedad y poseen una declarada intencionalidad de acción política. A través de sus textos se expone el contexto histórico de acción sobre el cual trabajan y ejercen influencia Es, por lo tanto, una música utilizada por los artistas como instrumento de cambio o al menos de denuncia social y, al ser así, son factibles de ser comprendidas dentro del universo de comprensión que construye la correspondencia entre ideología y utopía”* (Kerz 2009; 21).

A fin de abordar en profundidad a nuestro objeto de estudio nos resulta esencial dividir este capítulo en cuatro segmentos. Al comienzo nos encargaremos de trabajar sobre la génesis, las características y los principales objetivos del grupo. Este primer apartado será en definitiva el que nos contará qué fue este movimiento, quienes fueron sus protagonistas y cuáles fueron sus propuestas más significativas. Luego analizaremos a fondo su manifiesto. Nos centraremos en este documento con el que el MNC se abrió paso en la vida pública, política y artística de la Argentina, y donde se enuncian una serie de postulados que bien vale la pena ser desglosados para profundizar el análisis.

Acto seguido nos ocuparemos de las implicancias regionales que tuvo este fenómeno, que como ya hemos aclarado se esparció por toda Latinoamérica. Este enfoque más amplio también nos permitirá reforzar en cierto sentido las problemáticas que propiciaron la emergencia del cancionero en nuestro país, en sintonía con una extensa parte del territorio continental que se mancomunaba ante los mismos reclamos. Por último abordaremos el desenlace del movimiento en el contexto del golpe de Estado genocida que tuvo lugar en el país en el año 1976. Allí podremos apreciar cómo el fuerte impacto que tuvo la producción artística del grupo desencadenó en la persecución y el exilio de sus protagonistas; al igual que

la censura de sus canciones por parte del gobierno de facto que decidió silenciar cualquier voz disonante que no encajara con su ideología dominante.

ORIGEN

En el margen oeste de nuestro país, precisamente en la capital de la provincia de Mendoza, apareció en febrero de 1963 esta formación artística que a través del paso del tiempo, y apoyada sobre todo en una cosmogonía definida, logró concretar una extensa producción de canciones, conformando una discografía sublime que torció el destino de la música folclórica en nuestro país. Incluso sus resultados observados con el lente de los años son aún más fantásticos. Es que no solo consiguió por un lado transformar el género, sino que además pudo sintetizar en palabras los reclamos y luchas de una época sumamente convulsionada. *“En ese contexto se lanza el 11 de febrero de 1963 el movimiento del Nuevo Cancionero con un concierto realizado en el Círculo de Periodistas. El mismo día sale una entrevista en el Diario Los Andes promocionando el concierto”* (García 2009; 4).

Fue en ese caluroso verano del 63 que transcurría entre una democracia ficticia, viciada de proscripción y acosada por sucesivos golpes de Estado, sumada a la reciente revolución que había sacudido a Cuba, que este grupo decidió lanzarse a la vida pública, mediática y cultural de la provincia y, claro, de todo el país que rápidamente los visibilizaría. Resaltamos esa voluntad que tuvieron de darse a conocer mediante una ceremonia oficial, porque como formación artística ya habían producido algunos discos los que habían sido ignorados por no encajar dentro del género que pretendían encarnar. Así para superar el cerco propio del campo del folclore y llamar la atención del público masivo, eligieron una estrategia que fue desde ya muy acertada. Escogieron como modo de presentación la proclama de un “manifiesto”, es decir un documento que les permitió exhibir en forma concreta y concisa la voluntad y el proyecto de sus protagonistas.

Desde un primer momento dejaron en claro su visión e interpretación de la música folclórica en la Argentina, como así también su propia lectura de lo que debía ser la canción popular en nuestro país. *“Un grupo de mendocinos y de entonces residentes en esa provincia, dieron a conocer el Manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero. Entre los firmantes se*

destacaban Armando Tejada Gómez (redactor del texto), Tito Francia, Oscar Matus y su mujer, nacida en Tucumán, Mercedes Sosa. La proclama rechazaba tanto la música comercial como el “folclorismo de tarjeta postal” y concluía a convocar a los artistas a acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas” (Gassmann 2014; 88).

Si bien nos ocuparemos del manifiesto en profundidad un poco más adelante, no podemos dejar de introducirlo ahora y presentarlo como la condensación definitiva de este colectivo de artistas. *“El manifiesto de este movimiento define al Nuevo Cancionero como una búsqueda artística y social; representa un concepto de folclore como algo vivo, en movimiento, con la reivindicación del hombre común y sus problemáticas sociales y un planteo estético renovador”* (García 2009; 1).

Este movimiento que mediante su producción artística se oponía al discurso dominante, fue desde ya una clara muestra de los diferentes tipos de actores que pueden intervenir en el devenir de la cultura. Tal como hemos señalado al citar a Williams, este concepto tan amplio y abarcativo, lejos de ser una construcción rígida o estática que logra abarcar todas las formas posibles de expresión, se desarrolla como un proceso en permanente transformación a partir de la articulación de instituciones y formaciones. El MNC fue un claro ejemplo de estas últimas pero que, a diferencia del primer cancionero, operaba desde otra perspectiva.

Así mediante sus canciones como principal constructo social de significados, comenzaron a describir un mundo que estaba postergado, una realidad que no solo se ocultaba en el campo de la música folclórica, sino que además se silenciaba por los medios masivos de comunicación. Nos referimos por ejemplo al sometimiento y a la explotación que sufrían los diferentes trabajadores que desarrollaban oficios a lo largo de todo el país, al padecimiento de los indígenas quienes primero habían sido masacrados y luego ocultados, y a una nueva corriente revolucionaria que intentaba transformar la realidad de la región. Por ello en sus obras musicales se abordaron problemáticas varias y *“se incluyó en ellas al indigenismo, el americanismo, la reinterpretación histórica, la esperanza postulada, la reinterpretación o denuncia social, el pacifismo combatiente, el protagonismo o liderazgo popular, la inmortalidad del combatiente, y el protagonismo de la canción en la transformación revolucionaria”* (Molineró 2011; 26).

De esta manera la identidad para el MNC no se construía en base a una selección intencional de valores o esencias del pasado que debían ser rescatadas, sino que más bien

buscaba respuestas en aquel presente para apelar a la construcción de otro tipo de subjetividades. De ahí que el movimiento manifestó expresamente sus convicciones políticas y en esa misma sintonía fue que dirigió su discografía. *“Sus postulados de renovación, de actualización y de integración de géneros musicales, plantean la posibilidad de observar las cosas del pasado con la mirada del hombre del presente, con una experiencia viva de la cultura, y se apoyan en la búsqueda de elevación de la calidad y contenido de los textos poéticos y musicales.”* (García 2009; 10). Así ese nuevo cancionero fue un espacio para la innovación, para la poesía y para el amor, sin dejar de lado su manifiesto compromiso político y su voluntad de denuncia. *“La producción musical de los artistas que conformaron el MNC puede entenderse como una vía de acceso para la comprensión de los procesos políticos y sociales que atravesó el país en las décadas del sesenta y setenta. En este contexto, jugó un rol central la renovación de los debates sobre la relación entre arte y política”* (García 2009; 92).

Según señalamos la principal característica del MNC, y por ende la trascendental oposición que ofreció está formación en relación a la anterior que promovió el cancionero inicial, fue ese giro retórico que logró plasmar en sus canciones. *“Se destaca la búsqueda de cambio en la canción de raíz folclórica; especialmente se señala la necesidad de tomar la palabra del pueblo, hablar en nombre de un pueblo que está aquí y ahora, entendiendo la tradición como un elemento dinámico no estático ni esencialista; reivindicando al hombre común y sus problemáticas sociales.”* (García 2009; 92). Así en las letras se hacían a un lado las montañas, los sauces, las piedras, los caminos y se comenzaba a hablar de las personas que habitaban aquellos paisajes. De las mujeres, de los hombres y del trabajo. Lo central entonces dejaba de ser la naturaleza y pasaba a ser la actividad humana que se desarrollaba en ese entorno natural. De esta manera las virtudes geográficas de nuestra región ya no eran un hecho para destacar en sí mismo, sino más bien eran el escenario donde se relataba el sufrimiento de un desposeído o se resaltaba lo difícil de las jornadas laborales.

Este fue el cambio político al que nos referimos y del cual se desprende la investigación. Porque la intención no era ya mostrar al interior del país como un lugar sagrado donde rescatar valores esenciales del pasado. Más bien la propuesta pasaba a ser la denuncia del presente para la promoción de otro tipo de vínculos y valores humanos. Es decir que en definitiva tanto en las canciones compuestas por el primer cancionero como por el MNC, el mundo que se intentaba representar era en cierta forma “el mismo”. La diferencia radical era que cada uno de estos movimientos puso el foco en cuestiones distintas de aquella escena, así uno hizo hincapié en lo ambiental y en lo tradicional y el otro en las relaciones humanas. Esta última consideración nos parece fundamental para dar cuenta de nuestro interrogante, ya que es una variable netamente valorativa, ética y por tanto decididamente política.

Esta decisión de contar en sus canciones historias de sometimiento y de desigualdad, para llevarlas a todos los rincones de la Argentina y sobre todo a las grandes ciudades, fue un acto de características revolucionarias. Es que esos acontecimientos ligados a la injusticia y al maltrato del trabajador eran impensados para la mayoría de la población que desconocía lo que realmente sucedía en otras latitudes de un país tan amplio como el nuestro. Entonces comenzaron a hacerse explícitas por ejemplo las condiciones de explotación de los hacheros en los montes del chaco, del cosechero de yerba en misiones, del azucarero en Tucumán o del algodonero en Mendoza.

Esa voluntad de cantarle al país entero, a esa patria diversa mostrando cada uno de sus rincones incluso con sus géneros musicales más propios, fue una de las principales conquistas de esta formación tan especial. *“En este sentido el cambio fue indicativo de un nuevo posicionamiento político-ideológico: en vez de pintoresquismo, “el paisaje con el hombre adentro” (como escribió Tejada Gómez en la contratapa del disco Canciones con Fundamento); en lugar de un relato edulcorado sobre las condiciones de vida del interior del país, que diluía las contradicciones sociales, se relató la denuncia de la explotación de los trabajadores rurales, en un marco de injusticias, violencia y miseria. De allí el rescate o la creación de nuevos temas referidos al pelado de caña de azúcar, el jangladero, el mensú, etc. El ambiente antes descripto como idílico pudo transformarse ahora en una naturaleza hostil para el jornalero que tiene que lidiar con ella”.* (Grassmann 2014; 90).

Estas canciones produjeron una ruptura en la música popular de Argentina, que hasta ese momento no se había vinculado de manera tan explícita con la política. Cada canción era en sí misma un instante de protesta, una oportunidad de denuncia y una decisión de resaltar valores ligados a lo colectivo y a la eliminación de las desigualdades históricas, que le brindaba a su público la posibilidad de pensar conscientemente sus condiciones de existencia y su presente. *“En los diagnósticos del tiempo, esta canción termina desarrollando una acción política y social que se explica por el ideario traducido en canción. En el período que estamos retratando este tipo de canción asume su condición de herramienta de esclarecimiento y como crónica de las luchas sociales.”* (Kerz 2009; 18).

Así el MNC expuso en su poética a un sujeto y una mentalidad utópica que invocaba a la acción como posibilidad de cambio político y social. Nos referimos a ese ideal de “hombre nuevo” que incluía este cancionero, el cual se expresaba en una obsesión por la transformación y que además reivindicaba su pertenencia al campo de la cultura popular. Por esa razón decimos que *“Es un canto que se proclama rebelde, testimonial, que expresa ideales de emancipación socioeconómica y cultural”* (Kerz 2009; 14).

Como todo intento de cambio profundo, y tal como lo mencionamos párrafos atrás, este nuevo cancionero fue inicialmente rechazado desde varios frentes. Por un lado *“El movimiento fue denostado por los músicos tradicionalistas locales, quienes lo atacaron desde el punto de vista musical con la crítica de que eso no era folclore”* (García 2009; 8). El mismo Tejada Gómez, quizás el poeta más sensible y creativo de la formación, manifestó que *“cuando comienzan a surgir las canciones que estrenamos aquella noche en el Círculo de Periodistas, hubo rechazos ofensivos. Decían que “Zamba del riego” era un foxtrot. Llegamos a la conclusión de que aquellos más acérrimos enemigos, no lo eran solo porque defendían la patria pura, sino porque eran absolutamente ignorantes y querían preservar la ignorancia como un tesoro folclórico”* (García 2009; 8). Pero claro, el campo folclórico no fue el único que ofreció resistencia a esta novedad. También fue menospreciado por el discurso hegemónico, que veía como peligrosa la renovación de la canción y su voluntad de orientarla hacia la lucha y la acción revolucionaria.

Cada disco que lanzaba el grupo se convertía en un mensaje que emanaba un posicionamiento político más que claro y abiertamente declarado. Es que los poetas y los cantores del movimiento se entendieron a ellos mismos como agentes de cambio, al tener la posibilidad de poner en palabras esas situaciones de injusticia y sometimiento que eran previamente ocultadas. Si bien es cierto que los miembros de la formación vivieron de manera distinta su compromiso o su militancia política, es necesario decir que varios de ellos estuvieron afiliados al Partido Comunista, cuestión que ya los posicionaba de cierta manera en el escenario artístico.

“Aunque el diagnóstico sobre la situación social fuese severo, no se aceptó que se hubiese de caer en la resignación, fomentando como el paradigma clásico la pasividad contemplativa, sino, que se proclamó la esperanza y se alentó a la lucha. Hay que tener en cuenta que los impulsores de la renovación fueron, además de artistas, militantes políticos. Varios de ellos, incluidos Tejada Gómez, Matus y Sosa, fueron en algún momento afiliados al Partido Comunista. Pese a lo cual todos coincidieron en que la intención ideológica no debía nunca ponerse por delante del rigor estético. Creían en la necesidad de llevar adelante un cuidadoso trabajo de elaboración formal que no cayera jamás en la simplificación panfletaria” (Grassmann 2014; 90).

Podemos sostener que el MNC propuso una profunda renovación del género, abandonando aquel folclore de museo que tanto se habían esforzado en sostener un vasto grupo de instituciones privadas y públicas, sumadas a varias formaciones, en la primera mitad del siglo pasado. Además la declarada adhesión de sus protagonistas a las proclamas y partidos

de izquierda, los vinculaba con una visión humanista de la canción. Así sus piezas musicales se constituyeron en un discurso que se dirigió directamente a los sentimientos de su público, al cual intentó interpelar con el uso de rimas, metáforas y aliteraciones que despertaran finalmente su conciencia. De esta manera, su obra se convirtió en un bien simbólico que tuvo la capacidad de evocar y de representar situaciones que ya existían pero que se invisibilizaban.

MANIFIESTO

A comienzos del año 1963 se dio a conocer el manifiesto del MNC, documento que propició la aparición en la vida pública cultural de la formación que estamos estudiando. Aquella tarde en el Círculo de Periodistas sus principales actores brindaron una conferencia de prensa donde se leyó este texto, que además había salido impreso en la edición matutina del diario de mayor tirada en la ciudad de Mendoza. *“La forma que toma su irrupción fue a partir de la publicación de un manifiesto, el cual marcó la aparición pública de estos artistas que reclaman lugar en el campo del folclore y determinan a su vez un nuevo tipo de identidad.”* (Díaz 2007; 218). Este escrito condensó el carácter que erigió al movimiento para la creación de una extensa producción discográfica, la cual se encargó de plasmar en sus canciones los principales postulados que incluía este documento.

Firmado por muchísimos artistas de la ciudad y de la zona, entre los que había bailarines, músicos, cantantes y poetas, este breve escrito de apenas algunas hojas se encargó de generar el impacto que el grupo estaba buscando para sortear el anonimato. El movimiento hacía tiempo que se estaba desarrollando en la capital cuyana y no había logrado consolidar un lugar protagónico dentro de la agenda artística y mediática de la región. Incluso una joven Mercedes Sosa, que luego se convertiría en una de las principales artistas de la formación, ya había editado su primer disco pero éste tampoco había conseguido trascender masivamente hasta ese momento. Nos referimos ni más ni menos que a “La voz de la zafra”, una compilación de 12 canciones, en su gran mayoría compuestas por la dupla dueña de la pluma y del sonido renovador del nuevo cancionero, Armando Tejada Gómez y Oscar Matus. Este álbum fue el puntapié en la carrera artística de este soberbio trío, que combinaba lo mejor de la poesía con melodías repletas de novedades disonantes para la época junto a la estremecedora voz de la Negra Sosa.

Debido al impacto que tuvo el documento con el que se declaraba la emergencia del movimiento, el manifiesto se convierte sin dudas en una parte central de nuestro análisis. De este modo queremos tomarnos el tiempo para trabajar sobre este texto, interpretándolo, para reforzar la comprensión de los principios valorativos sobre los cuales se construyó el MNC. No obstante, antes de profundizar en su contenido, nos proponemos hacer algunas consideraciones en torno al manifiesto en sí mismo, como tipo de archivo o como género escrito.

En primer lugar hacemos foco en lo que significa intrínsecamente un manifiesto. Google -que para todo tiene una respuesta instantánea- nos sugiere que es un “Escrito breve que un grupo o movimiento político, religioso, filosófico, artístico o literario dirige a la opinión pública para exponer y defender su programa de acción, considerado revolucionario o novedoso con respecto a lo establecido anteriormente”. Wikipedia agrega que: “En términos sucintos, el manifiesto consiste en una iza documental mediante la cual se dan a conocer diversas ideas o problemas de un modo intenso y concluyente”. Por su parte la RAE establece que es un “escrito en que se hace pública la declaración de doctrinas, propósitos y programas”. Vemos que todas coinciden en que este tipo de documento pretende hacer público un acontecimiento y, también, exponer o expresar un determinado programa.

Pero claro, hay algo más en torno al significado de este formato. Algo que aparece en forma tácita apenas oímos la palabra “manifiesto”. Estamos hablando de un universo de sentidos complejos de explicar pero que se engloban en este solo significante y que aparece en nuestro imaginario de manera instantánea. Nos referimos a esa connotación simbólica sumamente especial que tiene el manifiesto como formato enunciativo, que lo distingue, por ejemplo, de una mera declaración, una gacetilla, una petición, una carta o cualquier otro género de mensaje escrito de tipo informativo. Es que esta especie de publicación está íntimamente ligada con una obra que quedó grabada en el imaginario político de la modernidad, o al menos en occidente. Nos referimos a la publicación de Marx y Engels del año 1848: “El manifiesto comunista”. Pareciera ser que a partir de la aparición de aquel libro, donde se condensaron las ideas más esclarecedoras del modelo propuesto por parte de estos intelectuales, la palabra “manifiesto” pasó a ser un tipo de puesta en escena propia de la proclama de programas políticos ligados a las izquierdas o en algún sentido transformadores. O no exclusivamente asociada con las ideas socialistas o a la revolución, sino más bien vinculada a aquellos movimientos que nada tenían que ver con los principios dominantes desde los cuales emergía, y que sobre todo apuntaban a alguna vanguardia rupturista que se proponía disputar sentidos instituidos.

Así como sugiere Díaz *“El manifiesto del MNC reniega de una realidad política e intenta combatirla para instaurar una serie de aspectos novedosos de la misma... se destaca el carácter polémico del manifiesto, su inmersión en el aquí y ahora de la enunciación y, en ese sentido, su intento por insertarse en el flujo histórico al que se refiere. Asimismo, el manifiesto como documento se mueve entre la ruptura y la refundación, entre la denuncia y la afirmación.”* (Díaz 2007; 218).

Finalmente para analizarlo vamos a citar aquellos fragmentos que consideramos más explicativos y que nos dan la pauta para trabajar dos características fundamentales de la formación musical analizada. Por un lado a la propuesta de renovación y por el otro a la noción de identidad, quizás los dos rasgos medulares del proyecto. Decimos que estos dos conceptos están profundamente relacionados, pero haremos el esfuerzo de separarlos a los fines prácticos de la investigación.

En cuanto a la idea de renovación nos apoyamos en una frase que resume esta decisión de innovación: *“En términos generales, el folclore suele debatirse entre la promoción de prácticas culturales protagonizadas por amplios sectores populares y una concepción estática de la cultura que paraliza cualquier atisbo de cambio. Tal vez debiéramos pensar cómo aportar ideas que, sin ignorar la dimensión histórica de nuestra identidad, promuevan prácticas que no nieguen al sujeto la posibilidad de seguir protagonizando y transformando colectivamente su música y su cultura”* (Rome 2013; 111).

Esta propuesta de modificar las estructuras establecidas en el campo del folclore, y por consiguiente de abandonar las premisas fundantes del paradigma clásico, se sostenía en la convicción de que la cultura y la identidad no eran cuestiones dadas. Más bien eran interpretadas como fenómenos que se desenvolvían en forma de procesos y que se iban construyendo a través de permanentes disputas simbólicas. En esta sintonía, el manifiesto afirmaba:

11“Hasta el advenimiento de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, el cancionero nativo se mantuvo en la etapa de formas estrictamente tradicionalistas y recopilativas. Fue la fijación en ese estado lo que degeneró en un folclorismo de tarjeta postal cuyos remanentes aún padecemos sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día

su realidad. Es con Buenaventura Luna en lo literario y Atahualpa Yupanqui en lo literario y musical, con quienes se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona.”

De esta manera el nuevo cancionero denuncia esa decisión que había sostenido el paradigma clásico de mantener al folclore como una cuestión netamente tradicionalista, advirtiendo que esto había denigrado a todo el género musical al punto tal de convertirlo en mero “folclorismo”. En oposición a esta vocación de ligar al canto con el pasado nostálgico, el MNC hizo gala de su capacidad para renovar al cancionero postulando a Yupanqui y Luna como los padres textuales de movimiento. *“La renovación, presentada eufóricamente, se inscribe en una línea de oposición del pasado y presente, en la que el segundo ya no es presentado como degeneración y pérdida de valores originales, sino como resultado de las transformaciones en la realidad que realiza el hombre”* (Díaz 2007; 220).

Así, lejos de esa visión inmovilista, se presentaba al hombre como un protagonista activo de su historia, con la potencia para construir y transformar su realidad. Justamente estas canciones alentaban al sujeto y le brindaban las herramientas, o mejor dicho los significantes, para pensar su presente como posibilidad para intervención en su destino, y no como un momento para replicar las reglas que sólo garantizaban la reproducción de su sometimiento.

“Se propone la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional. No por vía de un género único, que sería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones. Mientras más formas de expresión tenga un arte, más rica será la sensibilidad de pueblo al que va dirigido.”

Otra cuestión esencial a la que apuntaba la renovación tenía que ver también con abandonar esa perspectiva de nación uniforme, mediante la cual se regionalizaban y se jerarquizaban ciertas formas artísticas y se postergan otras. Aquella idea del cancionero anterior de homogeneizar el canto para contribuir a una conformación uniforme de la

población, es vista aquí como un menosprecio de la riqueza y de la variedad cultural que contenía la Argentina. Justamente esta voluntad de innovar traía aparejada la idea de enriquecer la música popular de nuestro país y mostrar todas sus expresiones locales que se iban matizando con el ambiente natural de cada rincón de la Nación. Un claro ejemplo se observaba en la preponderancia que se le daba al tango, el cual era presentado como la gran expresión musical argentina, sobre todo de cara al exterior. Esta determinación de mostrar la música porteña como la única variante posible de una nación multicultural y compleja, era denunciada firmemente por el MNC. Así el manifiesto decía:

“Se relega al interior, hombre, paisaje, circunstancia histórica, y el país acentúa su fachada portuaria, unilateral, y por lo tanto, muchas veces epidérmico. Porque durante muchas décadas el país fue eso: un rostro sin alma... la necesidad de incorporar la diversidad de géneros y manifestaciones de que disponía a su sensibilidad con el propósito de cantar al país todo.”

De esta manera, desde su génesis el MNC se reconoce a sí mismo como una formación que aspiró fundamentalmente a una renovación en dos aspectos: por un lado en la temática compositiva de las letras de sus canciones y por el otro en el valor estético que tenía su arte, que también era interpretado como una variable política. Resaltamos esto, porque el sólo hecho de intentar destacar la variedad cultural como una virtud es una postura política frente a la diversidad cultural. En este eje el documento es muy claro y se refiere a una nueva canción que necesariamente debía estar en sintonía con aquel presente, es decir, tener relación con el sentir de ese país en el que se debatían no solo cuestiones estructurales sino también culturales y simbólicas. Ante esto el Manifiesto enuncia que el movimiento:

“Nace como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y en su intención de defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy... Nosotros afirmamos que

este resurgimiento de la música popular nativa, no es un hecho circunstancial, sino una toma de conciencia del pueblo argentino.”

Justamente esta toma de conciencia, objetivo clave al que apuntó el movimiento, se interpretaba como una competencia del orden del saber que debía ser adquirida por parte de un sujeto colectivo, que ya no era la nación sino más bien el pueblo argentino. Se hacía visible ese giro retórico que mencionábamos, mediante el cual se dejaba de lado aquella vocación nacionalista que intentaba homogeneizar a una masa multicolor de sujetos, y en contraposición se pugnó por plasmar otro mapa de la ciudadanía argentina, mucho más sincero y por lo tanto diverso. Se reconocía la complejidad en el entramado social como consecuencia de la variedad cultural de nuestro país. Asimismo se evidenciaba una inversión en el eje con el que se direccionaba la canción, ya que ahora eran los mismos artistas del pueblo quienes le cantaban a la población para acompañarla en sus luchas, y no ya las instituciones y formaciones afines al poder que intentaban reproducir aquella lógica pasada.

“Hay una diferencia sustancial con la corriente que concebía al folclore como una esencia enraizada en lo telúrico y ancestral, reconociendo solo algunos legados culturales al tiempo que desechaban otros. Presentaban a la sociedad como una masa uniforme y compacta cuya homogeneidad marca la continuación inalterada entre pasado y presente de una nación, mientras que la nueva orientación no trata de imponer u otorgar supremacía a unos aportes culturales sobre otros. Se basa en un enfoque pluralista de la sociedad, buscando una integración que respete y valore la idiosincrasia de los distintos grupos sociales que la conforman. La heterogeneidad cultural no es vista como un factor desequilibrante sino como la posibilidad que tienen todos los grupos sociales de adecuarse a la sociedad mayor con pleno reconocimiento de sus diferencias” (Díaz 2007; 221).

Para reforzar estos argumentos vamos a presentar algunas frases extraídas del manifiesto que se refieren a este tema:

“Hay un país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país...”

“Se rechaza a todo regionalismo cerrado y busca expresar al país todo en la amplia gama de sus formas musicales...”

“El Nuevo Cancionero se propone buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país...”

“Esta obra es un canto de amor a la Patria. A todos sus rumbos y paisajes, a toda su gente...”

“Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo, esta toma de conciencia es lo que propone el NUEVO CANCIONERO...”

Esta apertura a la diversidad iba en contra de los regionalismos cerrados, e invitaba, como veremos luego, a pensar en una región más amplia que aquella delimitada por las fronteras que dividen a cada Estado. Nos referimos a la multiplicidad de géneros que aparecían en Latinoamérica, segmento territorial que comenzaba a ser un ámbito de referencia político y cultural.

“Por eso nunca hemos hecho concesiones al costumbrismo fácil ni al "folklore" de tarjeta postal y hemos intentado hacer del cancionero popular una cuestión de ahora y aquí, una toma de conciencia del país y su gente que crece y lucha buscando liberar su grandeza. Por eso nuestro tema es todo el país y no una región. Por eso esta música va desde la baguala al tango, genuinamente. Porque el acervo popular es nuestro patrimonio inalienable y no estamos dispuestos a renunciar a ninguna porción de él...”

Ahora que ya entendimos a qué se refirió el MNC cuando planteó la necesidad de una renovación, trabajaremos sobre la cuestión de la identidad. Este concepto se desvinculaba de aquel contenido anterior ligado a la tradición selectiva y se completaba nuevamente con otro

tipo de principios y valores que se expresaron en este cancionero renovado, el cual se ocupó del “aquí y del ahora” y de la “toma de conciencia” del pueblo. *“Así como los intelectuales y los dirigentes se habían lanzado a principios del siglo pasado a la ardua tarea de instaurar una identidad nacional, proponiendo en términos políticos y fácticos la extinción de los resabios de lo que se consideraba la cultura de la barbarie, el nuevo cancionero se propuso recuperarlos. Así se rescató por ejemplo la figura del indígena como el antiguo habitante de la tierra, el cual había sido arrebatado en la conquista del imperio español, y se deja de lado esa figura del gaucho como símbolo nacional para empezar a hablar de una clase trabajadora explotada y maltratada en sus diferentes oficios a través de todo el país”* (Díaz 2007; 222).

En relación a este fenómeno identitario, el Manifiesto sostiene:

“Se alentará la necesidad de crear permanentemente formas y procedimientos interpretativos, así como obras de genuina identidad con el país de hoy, que enriquezcan la sensibilidad y la cultura de nuestro pueblo...”

“La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico...”

Advertimos en la redacción de estas líneas una serie de conceptos que resultaron muy potentes y reveladores, y que a su vez adquirieron mayor volumen al considerar el momento y el lugar desde los cuales se los enunció. Nos referimos por ejemplo a expresiones del tipo “el país de hoy”, “destino histórico”, “toma de conciencia del pueblo argentino”, “liberar su grandeza”, que ciertamente consiguieron modificar el eje temporal con el que se relacionaba la música folclórica y su público. Se alentaba la posibilidad del presente como un momento para la toma de conciencia del pueblo, como espacio de lucha. *“Se abandona esa identidad legitimada dentro del espacio rural, donde se exaltaba lo criollo y al gaucho como arquetipos de la identidad nacional y ambos “reservorio natural” donde estaban cifrados todos los valores del ser nacional. Esta representación esencialista de la identidad clausula las múltiples identidades vigentes en una sociedad constitutivamente heterogénea.* (López 2012; 6).

Si bien resaltamos las diferencias que planteó el MNC en relación al PCF, hay una cuestión que se mantuvo igual en los dos espacios del campo folclórico; nos referimos a la importancia y a la potencia que le atribuían a la música como expresión artística. Ambas reconocían la capacidad, la influencia y el alcance que tenía la canción en la construcción de subjetividades y en la conformación de una identidad o de otra. Así nuevamente se la evidencia como un proceso variable que se va cargando de sentido según el momento y el lugar en el que decida estudiarse. *“La música es un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades... la identidad se basa en una lucha discursiva acerca del sentido y que se trata de un proceso nunca completo ni totalmente acabado. La construcción social de identidades involucra una lucha alrededor de las formas en que el sentido queda fijado. La lucha por el sentido de una identidad o posición de sujeto nunca está completamente cerrada. En otras palabras la identidad y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad”* (López 2012; 4).

Para dar un cierre a este apartado decidimos recuperar la reflexión de una de las protagonistas principales de la formación. *“El Manifiesto del Nuevo Cancionero el que, en palabras de Mercedes Sosa, “no fue solo una mera especulación intelectual, sino la expresión de nuestras inquietudes más hondas, después de una vida de experiencias muy fuertes”. De acuerdo con su intención, el objetivo fijado que se constituyó también en principio de acción, fijó la necesidad de ocuparse de la problemática social y de la necesidad de liberación que había en millones y millones de personas”* (Kerz 2009; 19).

Allí se evidencia la sinceridad y la profundidad con la que la Negra Sosa se refería al Manifiesto. No como un mero acto de desarrollo intelectual, sino más bien como la posibilidad de trabajar sobre sus inquietudes más profundas y la voluntad de comunicar una interpretación alternativa del mundo, o por lo menos de la Argentina y la región. En este sentido el MNC consideró que sus producciones artísticas debían ser portadoras de una identidad, pero renovada. Una que genere ruptura con la anterior, mediante letras y sonidos, y que logre representar una nación múltiple y asimismo abierta al intercambio con nuevas naciones.

CORRIENTE LATINOAMERICANA

El movimiento no fue exclusivo de nuestro país, sino que se desarrolló al mismo tiempo por toda Latinoamérica con una fuerte carga ideológica y un sentimiento compartido por múltiples artistas de la zona. Así a pesar de que cada territorio tenía su propia historia y sus avatares internos, fueron ciertas variables comunes en toda la región las que dieron forma al nuevo cancionero. Nos referimos entonces a un fenómeno de carácter más global, donde América Latina no solo aparecía como una zona geopolíticamente definida, sino que además se representaba a sí misma como un colectivo culturalmente mancomunado. Enlazada por varias problemáticas históricas compartidas, que iban desde la conquista española que se abrió paso por todo el continente, hasta un proceso de modernización sumamente desigual y extractivo, organizado fundamentalmente por los EEUU a partir de la segunda mitad del siglo XX.

“La nueva canción tenía una doble referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz socio histórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias regionales recibidas por los cantautores” (Velasco 2007; 141).

Entonces, si bien cada país que formaba parte de la región tenía sus propias disputas históricas internas, había en aquel momento un sentimiento compartido de latinoamericanismo que se manifestaba insistentemente en los temas que circulaban a través del nuevo cancionero. Se trataba de un emergente conjunto de composiciones poéticas que recorrieron toda la región, donde la carga antiimperialista y el deseo de libertad e independencia ocuparon un lugar preponderante en la matriz discursiva.

“La Nueva Canción nace en un momento histórico de conflictos y de necesidades políticas y sociales. Se erige como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo... Así la Nueva Canción se convierte en un símbolo de conciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos en América Latina” (Velasco, 2007;142).

Fue así que a partir de fines de la década del 50 y comienzos del 60 el MNC surgió de manera simultánea en varios países de América Latina, empujado por la aparición de una

camada de cantautores quienes protagonizaron aquella renovación estético-ideológica. Incluso muchos de éstos lograron hermanarse compositivamente y hasta crearon canciones que hasta el día de hoy siguen siendo himnos musicales de la región.

“Por eso los argentinos llevaron adelante un constante intercambio con sus compañeros continentales de ruta, ya se trate de la Nueva Canción Chilena (con sus predecesores Violeta Para y Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún, Inti Illamani, Illapu, etc.), del Canto Popular Uruguayo (Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, José Carabajal, Los Olimareños, etc.), de la Música Popular Brasileña (Chico Buque, Caetano Veloso, etc.) o de movimientos similares gestados en otros países de la región” (Grassmann 2014; 91).

De esta manera afirmamos que aquellos años fueron la cuna de estas formaciones que modificaron la música popular en múltiples países. Además de Argentina, donde se había experimentado un proceso de ensanchamiento del campo del folclore y una consecuente renovación de sus temáticas compositivas; Brasil, Uruguay, Cuba y Chile, entre otros, fueron dándole cuerpo a lo que terminó denominándose la “Nueva Canción Latinoamericana”.

El modo en que circulaba la Nueva Canción Latinoamericana era ciertamente estratégica y políticamente activa. Es que sus autores y los músicos se esmeraban en componer y en interpretar canciones para todo el territorio, e incluso para otros artistas compañeros de ruta. Por ejemplo, se destacaban los conflictos de los antiguos habitantes de estas tierras, los pueblos originarios, y además las dificultades que atravesaban los nuevos pobladores, relacionados a la explotación. Así la intención de este canto era interpelar a un público mayoritariamente joven sediento de novedad, mediante una propuesta artística que lograba poner en palabras las injusticias comunes de la zona, mientras alentaban a la búsqueda de una solución frente a la desigualdad. Aparecía de esta manera la esperanza de un mundo más igualitario, más libre y soberano, donde la lucha antiimperialista era una bandera simbólica fundamental.

“Ese canto comienza a exponer metafóricamente cómo y cuáles eran las condiciones de existencia social y política que vivía América. El mensaje de estas canciones, originados a partir de las líneas musicales folclóricas comienza a transmitir ideales de emancipación socioeconómica y cultural producto de la coyuntura histórica. Reivindica la vertiente de la identidad latinoamericana denuncia la opresión, el colonialismo, el imperialismo las injusticias sociales” (Kerz 2009; 16).

De esta manera es posible afirmar que la relación entre los países de la región no estaba dada solamente por su proximidad geográfica, sino también por los daños comunes que había causado “el paso de la historia”. Nos referimos al período de colonización y saqueo, y luego a una corriente independentista compartida, seguida de la creación de Estados oligárquicos sumamente desiguales. A esto le sumamos más adelante, una coyuntura signada por la Guerra Fría, donde comenzaba a aparecer otro factor decisivo: la actuación, sobre todo represiva y extorsiva, de los EE. UU. sobre Latinoamérica y la aparición de los ideales de izquierda como respuesta al avasallamiento foráneo.

En este marco la Revolución Cubana se convertía en un parte-aguas. *“Los años sesenta son la matriz de cambios ideológicos mundiales que marcaron nuevos ejes directrices en la conciencia social y colectiva de los jóvenes. En América Latina, Cuba acababa de estrenar su Revolución en 1959 y se erigía como un estandarte de esperanza, libertad y lucha antiimperialista”* (Velasco, 2007; 141).

La canción expresaba de manera precisa esa nueva postura de los pueblos frente a aquella coyuntura agobiante. *“La gestación de estas composiciones y su carácter regional puede retomarse el impacto que tuvo la Revolución Cubana en la vida cultural política y social del continente. En definitiva, hacia la década del 60 hablar de música latinoamericana significó consolidar la idea de Patria Grande, remitirse a un proyecto político integrador que fortaleciera las efervescencias colectivas de resistencia. En este sentido la música no fue el simple resultado de un alineamiento político sino una instancia de creación de una identidad compartida.”* (Kerz 2009; 16).

En esa última cita aparecen dos términos que creemos reveladores para continuar caracterizando esta canción regional. Nos referimos por un lado a la “Patria Grande” y por el otro a la creación de una “Identidad compartida”. Dos significantes que están completamente relacionados. La intención de forjar en Latinoamérica una síntesis de la patria grande que lograra enfrentar la hegemonía de los Estados Unidos, iba de la mano con la necesidad de alentar la construcción de una identidad común. Hablamos de una manera de sentir, de ser y de valorar, incorporada por todos los pueblos del extremo sur de nuestro continente.

“El Nuevo Cancionero también repudiaba cualquier forma de nacionalismo chauvinista y reivindicaba a la América Latina toda como su ámbito de referencia artístico y político... Así la Nueva Canción se convierte en un símbolo de conciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos en América Latina” (Velasco, 2007; 142).

Asimismo es necesario referirse a un tipo de sujeto que sería el protagonista de aquella nueva historia que comenzaba a escribirse y que alentaría la transformación de la región. Estamos hablando de ese “Hombre Nuevo”, término también complejo que resumía todas las ideas, los valores y los principios que incumbían a este nuevo tipo de “nosotros identitario”. *“Apostaron no solo al cambio estructural sino a la producción de una nueva canción, como analogía del hombre nuevo que nacería de y con la revolución, para asistir a las masas que estaban sometidas e indefensas frente a la penetración de una industria cultural imperialista, con centro en los Estados Unidos”* (Moliner 2011; 33). De esta manera, uno de los objetivos de la canción fue interpelar a su público e invitarlo a reflexionar cuestiones, incluso de carácter existencial, movilizándolo las subjetividades individuales y colectivas.

Esta propuesta de un nuevo sujeto activo, transformador, crítico y reflexivo, que se paraba de otra manera frente a las instituciones que lo regulaban, y que se mostraba escéptico ante las promesas de bonanza del capitalismo, fue el público del cual principalmente se nutrió el cancionero. Aquellas identidades, que aparecían moldeadas en primera instancia por las historias más propias de cada región, encontraban entonces un denominador común en una lucha compartida, con un enemigo visible el cual obligaba a la unión y a los procesos colectivos para igualar fuerzas y ofrecer una mejor resistencia. *“La Nueva Canción fue el instrumento político y estético para difundir en las masas la ideología que habría de motorizar los Nuevos Tiempos, que se anunciaban en los años sesenta, y conducir a la formación del Hombre Nuevo, ése que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas”* (Velasco 2007; 140).

En sintonía con la aparición de este nuevo cancionero nos parece interesante resaltar que esta renovación en los contenidos de las expresiones artísticas no fue materia exclusiva de la música folclórica. En el mismo momento y en el mismo lugar se sucedieran otras oleadas creativas que se opusieron a los discursos dominantes y que entraron en consonancia con la nueva canción. Nos referimos, por ejemplo, a la aparición de otros movimientos artísticos como el Nuevo Cine o la Nueva Literatura. Estas corrientes se pensaron a sí mismas como instrumentos políticos y estéticos para acompañar una ideología alternativa que se multiplicaba con el fin de movilizar e influir en los nuevos tiempos. La idea tácita entonces era la formación de este hombre nuevo, que tuviese la posibilidad de criticar una realidad que se le presentaba como inevitable.

“La proyección de todos los procesos políticos internacionales, que se pueden sintetizar en nuestro continente en la revolución cubana como expresión más acabada de la contienda global, dio paso a la constitución de patrones de acción política fundamentados sobre una

nueva gramática aportada por libros, folletos, revistas películas y sobre todo las canciones que presentaron y difundieron nociones tales como “liberación nacional”, “guerra de guerrillas”, “lucha armada”, “hombre nuevo” (Kerz 2009; 17).

CENSURA, EXILIO Y TERRORISMO DE ESTADO

Sin dudas una de las maneras de medir el éxito que tuvo este cancionero renovado, o bien de estimar el alcance que consiguió en referencia a sus proclamas, es considerando el final abrupto al que fue sometido. Nos referimos a la censura y a la violenta persecución que sufrieron sus protagonistas llegado el golpe de Estado genocida del año 76. El ideario y las intenciones que movilizaron el levantamiento de las FF. AA., en alianza con ciertos sectores civiles de la Argentina, eran antagónicas a la ideología que pregonaba el movimiento. De esta manera la producción musical de la formación fue detenida y sepultada durante casi 8 años. Es que el golpe cívico militar se encargó de perseguir de diferentes modos a estos artistas.

Pero lo que no se esperaban aquellos que diseñaron la estrategia opresiva del gobierno de facto, fue que esa obstinación por censurar estas canciones y obligar al exilio a los músicos no haría más que revalorizar el mensaje que promovían, al mismo tiempo que incrementaba el reconocimiento hacia sus protagonistas. *“El 24 de marzo de 1976 marcó, en todos los órdenes, un antes y un después en la Argentina. Con el comienzo de la dictadura más sangrienta –en la historia de un país que ya había conocido muchas- era impensable que los protagonistas de la canción comprometida quedaran al margen de la feroz represión desatada. Por el contrario, estuvieron entre sus principales blancos y sufrieron la muerte, la cárcel, el exilio y las prohibiciones” (Grassmann 2014; 94).*

Podríamos incluso retroceder algunos años más y aseverar que en la Argentina ya habían comenzado a sucederse diferentes prácticas estatales y para-estatales ligadas a la censura y a la represión de las voces disonantes, por ejemplo con la creación de la tan mentada Triple A. *“A partir de 1974, la censura y la oscuridad política provocada por la represión – primero ejercida por grupos parapoliciales, como la triple A, y luego por el terrorismo de Estado impuesto por la dictadura que se inició en 1976-, terminó de manera abrupta con este proceso*

de renovación y de cambio, y retrotrajo al folclore a sus peores estereotipos reaccionarios.” (Romé 2013; 111).

La brutalidad del terrorismo de Estado estuvo dispuesta a todo, como por ejemplo violar la Declaración de los Derechos Humanos que establece un conjunto de garantías esenciales para proteger la vida de las personas frente a la violencia estatal. El objetivo era claro, sofocar a aquellos sectores del pueblo argentino que alzaban sus reclamos de igualdad.

Este golpe no será recordado sólo por la destrucción que provocó del aparato productivo nacional o por el extraordinario endeudamiento externo; o por la absurda decisión de lanzarse a una guerra contra las tropas británicas enviando un ejército sin entrenamiento ni el equipamiento bélico adecuado. Es que lo más siniestro fue la brutal censura y represión que llevo a cabo de manera sistemática contra miles de civiles, los cuales fueron torturados, asesinados y desaparecidos de formas tan crueles como inconcebibles en los centros clandestinos de detención. Y resaltamos sobre todo la amarga originalidad que significó por un lado la decisión de provocar la desaparición forzada de personas que años más tarde serían encontradas en fosas comunes como NN, o el hecho de robar bebés nacidos de madres secuestradas a los cuales se les cambiaba su identidad.

En esta coyuntura violenta, donde el Estado capitalista mostraba su cara más terrorífica, la dictadura se encargaba de perseguir y de eliminar cualquier intento de voz disonante. Así fue como muchos artistas, y ciertamente cientos de militantes políticos, se vieron obligados a abandonar el país ante amenazas de muerte o de persecuciones. Lógicamente, la suerte del MNC no sería ajena a esta intimidación, de modo que el desarrollo musical de la formación fue interrumpido y sus protagonistas fueron empujados al exilio. Repentinamente los canales de comunicación con el público se fueron achicando y la posibilidad de cantar en radios o conciertos se fue sepultando. *“En 1975 viene la Triple A y el Proceso Militar, y “la canción” debe exiliarse o muere. Las grabaciones de las obras radicalizadas se suspenden en 1974, pero registramos un último LP con canciones “fuertes” como lo es el de Marián Farías Gómez, Cantando”* (Molinero 2011, 26).

En el marco de una prohibición prácticamente total y sucesiva de intelectuales y artistas que repelían las proclamas del proceso militar, se destacaron dos estrategias represivas hacía el ámbito musical. Nos referimos a dos fenómenos que se combinaron para garantizar la censura de aquellas voces que eran consideradas contestatarias y que circulaban en los medios y los escenarios nacionales. Hablamos entonces, de la creación de una lista negra de canciones que fueron prohibidas; y del ensañamiento hacia cierto grupo de artistas que fueron obligados

al exilio. De esta manera se operó sobre dos bases: por un lado, sobre el discurso, es decir sobre la canción en sí misma, que se activaba al momento de su emisión generando un potente efecto en el público que la escuchaba; y por el otro sobre el artista, tanto en aquel que la creaba como en el que le daba vida cada vez que la interpretaba. En estos dos aspectos queremos hacer foco, a fin de entender la importancia que le asignaba la Junta Militar al MNC, reconociendo su valor estético y político. *“La acción previa de los artistas había hecho de la canción folclórica militante un arma y esto fue así reconocido por sus enemigos, que la privilegiaron sustantivamente en sus persecuciones”* (Molinero 2011; 383).

En relación a la censura el gobierno de facto digitó un inventario de canciones que fueron prohibidas mediante la conformación de un listado llamado *“Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión”*, que fue repartido por todas las emisoras de radio y peñas del país. Lo más llamativo fue que estas piezas musicales que se silenciaban eran de lo más variadas. Eran composiciones diversas en temáticas y géneros y hasta en intenciones, pero de una manera u otra eran contrarias a los usos y las costumbres que proponía la cultura militar. Algunos temas estaban prohibidos por su contenido erótico, otras por su tipo de humor y de amor, es decir no exclusivamente por posiciones ideológicas definidas. Incluso algunas eran nacionales y otras de origen extranjero. De tal magnitud era el espectro de la clausura, que este listado incluía canciones tales como *“Loco por tu culpa”* de Palito Ortega, *“Preludio de amor”* de Donna Summer o *“Triunfo Agrario”* justamente de Armando Tejada Gómez, así como *“Cara de tramposo, ojos de atorrante”* de Cacho Castaña. *“Las dictaduras prohíben la vida, la felicidad, las ganas de hacer cosas. En muchas canciones censuradas, el tema no hacía explícitamente una crítica política: es que la fiesta los desmorona. Vamos a seguir potenciándola”* (Molinero 2011; 26).

Complementariamente se lanzó la otra lista, que ya no se encargaba de producciones musicales sino de los artistas. Se trató de una *“lista negra”* que contenía una nómina de individuos que fueron obligados al exilio ante sucesivas amenazas de muerte y persecuciones. En este caso para dar cuenta de la violencia que vivió la formación nos proponemos narrar brevemente cómo vivieron en forma personal esta agobiante situación opresiva dos de los principales actores del movimiento: Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa. Aclaramos desde ya que no fueron los únicos, pero sí nos parecen los más representativos. *“Varios artistas del movimiento registraban antecedentes ideológicos marxistas” según la evaluación ideológica del servicio de inteligencia del régimen, y que por lo tanto estaban impedidos de trabajar en ámbitos públicos como privados. Figura allí buen aparte de los músicos que hemos mencionado hasta ahora: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, etc.”* (Grassmann 2014; 95).

El caso de Tejada Gómez es realmente estremecedor. Este poeta se resistió hasta el último momento a abandonar su tierra. Él mismo reconocía su compromiso y su amor para con el pueblo y la necesidad que sentía de formar parte de todo lo que estaba sucediendo en el país, pero el gobierno de facto detectó su particular influencia en la cultura nacional. *“En 1976 el gobierno militar publica un listado de composiciones y autores prohibidos para su difusión en todo el ámbito de la república, donde figura su nombre y algunas de sus canciones más célebres: “Canción con Todos” y “Fuego en Animaná” (Grassmann 2014; 120).*

“Es declarado persona no grata por el gobierno de facto y comienza un largo periodo de oscurecimiento y ostracismo, prohibidas sus representaciones, la publicación de sus libros y la difusión de sus canciones” (Grassmann 2014; 120). A tal punto su participación en la canción comprometida fue esplendorosa, que al momento en que asumieron los militares prohibieron incluso que se dijera su nombre en los medios y hasta se le negó la posibilidad de actuar en cualquier escenario. Pero claro, su compromiso lo llevó a continuar presentándose en peñas del interior del país y así ocurrió un recordado suceso en nuestra provincia. *“Una vez en Santa Fe, por ejemplo, hubo una amenaza de bomba en el lugar donde iba a actuar. Vacieron el lugar, el ejército lo detuvo y se lo llevaron. Lo dejaron en la ruta, cerca de San Nicolás, y le dijeron: “Hasta nuevo aviso usted es persona no grata en Santa Fe” (Berlanga 2002).*

Ante esta situación límite Tejada Gómez decidió marcharse a España en 1978, tras dos años de intentar *“esquivar las balas”* del Estado. Pero claro la sensación de desarraigo y las noticias que le llegaban desde Argentina lo habían convencido de volver en el año 1979. Así regresó a Buenos Aires bajo el seudónimo de Carlos de Mendoza y comenzó a registrar temas nuevos que en breve consiguieron un lugar protagónico en las emisoras de radio. Al poco tiempo y por diversos motivos decidió volver a Europa para radicarse en Bilbao, lugar en el que se mantuvo por un tiempo.

El ejemplo de Mercedes Sosa también fue paradigmático. Sobre todo porque fue uno de esos casos particulares en los que el exilio lejos de silenciar la voz del artista la potenció a niveles insospechados. Justamente su hijo, Fabián Matus, recordaba aquel momento: *“Cuando la ma se fue, en 1978, dio un último concierto en un teatro de 600 localidades y cuando regresó en 1982 – aún durante la dictadura militar- fueron 13 conciertos de 2500 espectadores”, recordó resaltando la necesidad de expresión que tenía el público en ese entonces” (Cba24n 2019).*

Al igual que Tejada Gómez, Mercedes resistió lo más que pudo en el país pero luego del tercer año del inicio del golpe debió marcharse. *“Para el año 1979, la carrera de la intérprete*

más importante de la historia del folklore argentino era insostenible en el país de los militares. Las intimidaciones habían arrancado unos años antes con una carta firmada por la Triple A. Le daban cuatro días para irse del país. Luego, se sucedieron amenazas de bomba, persecución artística y política, censura y hasta la cárcel. Mercedes Sosa nunca dio el brazo a torcer: el nivel de sus declaraciones estuvo lejos de menguar y las canciones prohibidas las cantaba igual” (Araya 2019).

En aquel año Mercedes padeció un acontecimiento que la empujaría definitivamente a abandonar suelo argentino. Luego de editar su álbum “Serenata para la tierra de uno” realizó un recital en la ciudad bonaerense de La Plata que terminó marcando su inevitable destino de exilio. Esa noche fue detenida luego del espectáculo junto con los 350 espectadores que habían ido a verla cantar. La Negra Sosa recordaría ese episodio con una figura poética “*Me mataron una vez en el almacén San José en la Plata*”. Tan dramático fue el suceso que a los pocos meses se mudó a París y luego a mediados de 1980 se radicó en Madrid. Pero claro, la distancia y las dificultades para comunicarse con sus afectos le harían desistir del desarraigo.

En 1981 pudo regresar al país pero no de manera permanente. “*Vino en septiembre sin saber qué iba a pasar en el aeropuerto. Podrían haberla rechazado o detenido; por suerte no pasó nada. Aprovechó ahí para reunirse con amigos compositores, poetas, músicos, periodistas y se llevó un panorama mucho más actual de lo que estaba pasando en Argentina. Pero no se quedó en el país porque el miedo seguía latente*” (Fracini 2019). A tal punto la amenaza de los militares no cesaba con la popular cantora, que ya en el año 1982 cuando decide volver al país para intentar continuar su carrera aquí, se ve obligada a retornar al continente europeo. “*Tras su regreso a Argentina en 1982, con la serie de famosos recitales, debió volver al exilio cuando se enteró que uno de los genocidas, el almirante Carlos Alberto Lacoste preguntó: ¿Quién dio permiso a Mercedes Sosa para estar en mi país?*” (deepbuenosaires 2021)

CAPÍTULO 4

Para finalizar el derrotero que nos hemos propuesto al inicio del trabajo llegó ahora el momento de adentrarnos en las canciones del MNC, el testimonio más fiel y la expresión más acabada de este proyecto artístico. Es que en definitiva la producción musical de este cancionero renovado fue el legado más importante de la formación, que durará por siempre. Allí se condensa y se cristaliza toda la carga política que le imprimían los artistas que lo encarnaban, en aquellos años en los que cantar lejos estaba de ser un mero hecho estético.

Si queremos analizar la producción artística del movimiento podríamos recurrir a varias formas. En esta ocasión, y con el único fin de dar cuenta del posicionamiento del grupo, haremos hincapié exclusivamente en las letras de las canciones y no se atenderá la cuestión sonora, ligada a las melodías y a los ritmos autóctonos de cada región. Nuestro propósito entonces no será confeccionar un mapa musical argentino que dé cuenta de la diversidad armónica y métrica de nuestra música; ni comprender cómo esta variedad, expresión de la heterogeneidad de nuestra población, fue integrada por el nuevo cancionero. Más bien nos interesa hacer foco en los versos que completaban estas piezas musicales. En la poesía que fue sin dudas una de las patas más importantes y potentes sobre la que se apoyó aquel proyecto. Es que justamente en esas líneas que se entonaban con tanta pasión, y más precisamente en aquellos enunciados que se reproducían, tomaban vida las temáticas sobre las cuales se centraba la formación.

Claro que nuestra intención tampoco es subestimar la dimensión política que puede alcanzar el lenguaje sonoro, las melodías, y más que nada esa decisión del movimiento de fomentar un cancionero para el “país real” con todos sus matices. Como hemos dicho la renovación propuesta por el nuevo cancionero fue íntegra y encontró en la incorporación de múltiples formas expresivas y compositivas, incluso disonantes, uno de los factores preponderantes para su emergencia dentro del escenario artístico. Nos referimos no solo a la decisión de romper con ciertos moldes dominantes que determinaban la estructura de las partituras dentro del campo del folclore, sino sobre todo a esa voluntad de recuperar los géneros más propios y diversos de toda la Argentina, para finalmente poder crear un cancionero que incluyera a todos. Aclarado esto y reconociendo el valor inalienable del otro gran pilar de la canción además de la letra como es el sonido, y la identificación que éste promueve incluso sin la necesidad de comprender el canto, en este caso haremos un nuevo recorte arbitrario centrándonos de lleno en la prosa.

Es preciso todavía hacer algunas consideraciones más antes de sumergirnos en ellas. En primer lugar aclaramos que nos vemos obligados a hacer una selección, debido que sería imposible analizar la cantidad inconmensurable de piezas musicales que se han desparramado por la región y que le dieron forma a este movimiento. Para ello tendremos que dejar de lado momentáneamente otro de los rasgos más potentes que tuvo el MNC, como lo fue este carácter colectivo que pregonó desde sus inicios. Al contrario, en esta ocasión decidimos centrarnos en una sola de sus protagonistas. Se trata ni más ni menos que de Mercedes Sosa, mujer y descendiente de indígenas, gran artista popular de nuestro país, quien emergió desde la provincia de Tucumán y logró encarnar esta nueva identidad que se replicaría en toda la región. Justificamos este recorte esencialmente por la capacidad que tuvo esta cantante no solo para sintetizar tremendamente la esencia de la formación, sino además para condensar y potenciar el mensaje de forma contundente.

Ciertamente esta necesidad de personalizar en el trabajo discográfico de una única artista se respalda en una decisión metodológica, forzada a fin de los intereses de la tesina. Es que la cantidad de artistas que se fueron sumando a la formación con el correr de los años en que circuló por todo el país fue enorme. Entonces, si bien Mercedes Sosa fue una de sus caras más visibles, la multiplicidad de discos y poemas con los que se podría abordar al MNC sería inmensa. De hecho estamos dejando afuera del análisis algunos álbumes que son pilares del movimiento, como aquel grabado por Tejada Gómez y Oscar Matus “Testimonial del Nuevo Cancionero” en el año 1965. En éste los artistas también lograron condensar de manera sensacional esa renovación estética e ideológica que habían prometido desde los comienzos. Incluso podríamos mencionar la obra que en aquellos años encaró Cesar Isella, quien fue otra

de las almas más brillantes y creativas, compositor de piezas musicales que servirían a la perfección para dar cuenta del objetivo del trabajo. No obstante este recorte nos acerca a una discografía variada y repleta de cargas ideológicas como la de la "negra Sosa". *"Sus canciones son multitemáticas y confluyentes a una posición compleja que refuerza la seguridad e inminencia de un cambio político"* (Molinero 2011, 229).

Definitivamente la impronta de Mercedes Sosa la catapultó a la cima del movimiento y la convirtió en una de sus referentes. Pero claro que no fue únicamente por la calidad de su voz y la intensidad de sus interpretaciones. Es que el rol de la cantante pasó a ser fundamental,

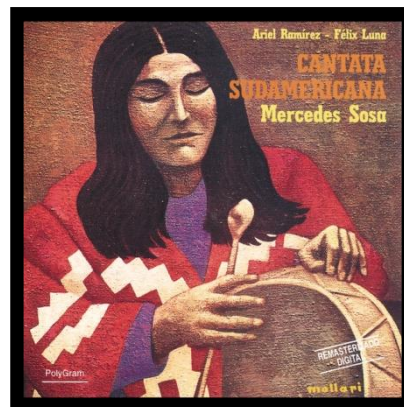


porque esos enunciados ya no se presentaban como inocente o anónimo, sino que se convertía declaradamente en un ejercicio contestatario. Así su presencia en cualquier escenario era en sí mismo un acto revolucionario, donde a partir de una selección de canciones y una sensibilidad vocal inigualable, cantaba a viva voz los nuevos valores y principios emergentes que pregonaba el movimiento. De allí la importancia de pronunciar oralmente la obra, la cual se actualizaba cada vez que la artista la entonaba y se completaba cuando finalmente resonaba dentro de la subjetividad de su público y éste la hacía carne. De ahí

también que ese rol de Mercedes Sosa como la portavoz del movimiento haya sido trascendental, multiplicándose incluso su reconocimiento con el paso del tiempo.

De esta manera, y ante la curiosidad que puede despertar el hecho de que Mercedes Sosa no haya compuesto ninguna de las canciones que grabó en estos discos, decimos que su labor tanto en la interpretación de las obras como también en su selección fue primordial. Es que aquellos temas tomaban vida a través de su voz. Se materializaban teniendo la posibilidad de viajar y de hacerse presente en todo el país y por toda Latinoamérica. *"Consideramos fundamental el carácter performativo que estos textos poseen, a partir del cual el ideario expuesto en las canciones se transforma en principio de acción. Estas canciones tienen eficacia artística y política porque no solo dicen algo, sino que hacen algo. Sus producciones son concebidas con intenciones prácticas"* (Kenz 2009; 6).

Otro ejemplo concreto acerca de la importancia que tenía la cantora en su tarea de ser la portavoz de esta nueva ideología emergente, se cristalizaba además en las portadas con las cuales se retrataban sus álbumes. Podemos apreciar cómo todos ellos, exceptuando un par que se grabaron para conmemorar eventos puntuales como la navidad o en homenaje a las mujeres argentinas, aparecía ella protagonizando la frontal del disco. Ya sea tocando el bombo, cantando con el puño en alto, retratada en un dibujo, con la mirada fija perdida en el horizonte o con un rostro desafiante mirando al frente, siempre aparecía Mercedes. Así en esta decisión por parte de la artista de poner su propio cuerpo al servicio de su obra no solo para cantar, sino también para figurar en cada tapa también reconocemos un claro posicionamiento político. Entonces si ese discurso no era precisamente acorde a la voluntad de los sectores dominantes necesitaba ser defendido no solo con el alma y la voz sino también con el físico. De esta manera, incluso cuando sus canciones no estaban sonando, la artista estaba presente allí de todas maneras en la fachada de sus discos, exhibiendo su estirpe y haciéndose cargo del contenido de su obra.



En este caso para trabajar la discografía de Mercedes Sosa nos centraremos en el período temporal que va desde el lanzamiento de su primer álbum en el año 1959 hasta el último que edita previo al golpe de Estado del año 1976, en el que sería forzada al exilio. Nos parece sumamente interesante abordar este fragmento de la producción musical de la artista en cuestión por dos variables fundamentales. En primer lugar, quizás como una suerte de dato de color, porque es del gusto de quien escribe y porque en gran medida fue el motor que nos llevó a investigar esta temática. Pero además, y por sobre todas las cosas, porque definitivamente estos discos son la materialización de la conflictividad de la época que estamos analizando.

Para sumergirnos en los discos que Mercedes Sosa grabó a lo largo de esos 17 años decidimos dividir sus canciones en segmentos. Así la propuesta didáctica del capítulo será abordar esta parte de su discografía mediante la identificación de cuatro diferentes ejes de sentido. Esta división del contenido de los álbumes nos permitirá reconocer distintos focos temáticos dentro de la producción musical, que ciertamente daban cuenta del posicionamiento político de la artista y por ende de la formación que ésta encarnaba. Cada apartado hará un recorte y una lectura específica desde distintos ángulos, utilizando una selección de canciones como soporte. Esta diferenciación entre ejes compositivos nos ayudará a entender en

profundidad la potencia del mensaje espetado por la cantante tucumana y la diversidad de problemáticas con las que intentaba entrecruzar su universo simbólico.

En primer lugar hablaremos de dos etapas bien marcadas que identificamos en su recorrido discográfico, cada una de las cuales posee características propias ligadas a su contexto particular. La primera relacionada con el momento que atravesaba nuestro país en los años 50 cuando emergía el MNC y la segunda en sintonía con la radicalización de la coyuntura a fines de la década del 60 y los 70. Luego nos referiremos al abordaje que hizo la artista acerca de los diferentes oficios, propios de cada rincón del territorio, o más puntualmente sobre el sufrimiento y la explotación padecida por los trabajadores, invisibilizados hasta el momento en el folclore. A continuación haremos hincapié en la importancia que se les asignó a los indígenas en sus canciones, quienes se convirtieron en un actor central para la construcción de su ideología. Para finalizar el recorrido nos referiremos a los guiños y matices latinoamericanistas de la discografía, por los que fue considerada una obra netamente regional. *“Esta canción se hizo indigenista americanista, esperanzadora, reinterpretativa del pasado y proclamó pacifismo militante... Elevó al protagonismo y liderazgo social, y por último asumió el protagonismo de la canción para la revolución”* (Moliner 2011, 231).

ETAPAS

Si el ejercicio en cuestión es analizar la primera parte de la discografía de Mercedes Sosa, no podemos dejar de advertir una particularidad que hemos detectado en estos álbumes. Nos referimos a las sensaciones que nos causan estos discos al considerarlos en forma cronológica, y al analizar su mensaje en relación a la coyuntura. Así lejos de entender a esta etapa inicial como una unidad homogénea compositiva e interpretativa, podemos afirmar que hubo en determinado momento un vuelco en su retórica. Hemos notado luego del transcurso de sucesivas escuchas, que de alguna manera el matiz con el que fueron apareciendo las canciones ha ido mutando con el paso de los años, y más precisamente en sintonía con los sucesos que acontecieron en ese tiempo.

La propuesta de este primer apartado será justamente dar cuenta de dos etapas que hemos descubierto, cada una de las cuales expresan dos climas bien marcados reconocidos y filtrados por la sensibilidad de Mercedes. Si la intención es identificar el posicionamiento de la

formación no podemos dejar de lado esta transformación misma del tono del discurso, que se recrudecía en sintonía con su época. Nos referimos al quiebre que identificamos a partir del año 1970 donde el fundamento de su canto se radicaliza, mimetizándose con su momento de una manera espectacular y plasmándolo en una obra musical.

Los primeros discos de Mercedes Sosa fueron seguramente menos explícitos, y de alguna manera más lavados en relación al contenido de sus canciones. Si bien encontramos



numerosas canciones donde se siente el posicionamiento que se pregona, tampoco se eximía de incluir una nutrida cantidad canciones que en cierta forma se acercaban más a las reglas del campo del folclore del momento. Es que, como cualquier formación emergente, no aparece e inmediatamente se impone borrando las marcas de la cultura dominante e imponiendo las propias. Más bien inicialmente se da un duelo dialéctico a partir del cual los dos cancioneros se van desarrollando y disputando su lugar dentro del género. Así se trataba de respetar el encuadre del folclore tradicional mientras que en ciertos momentos

se incluía al hombre como partícipe y constructor necesario del entorno paisajístico que se narraba.

Pero no hacemos foco solamente en una cuestión numérica, es decir en la proporción de temas decididamente militantes, los cuales aumentarían a medida que avanzaba la década del 60 hasta explotar en los 70, sino incluso al tono mismo de sus palabras, a la creciente acidez de su discurso. En síntesis, y para hacer ancla en dos categorías analíticas, nos referimos al viraje que identificamos desde una *esperanza* inicial a una actitud mucho más *revolucionaria* asociada a la necesidad de un cambio. A una primera postura donde se hacía hincapié en la posibilidad de un futuro más promisorio y a otra segunda donde ya se hace explícita la necesidad de una acción en el presente que permita intervenir el devenir de la historia.

Para contextualizar este quiebre queremos recuperar brevemente esa división cronológica que hemos establecido en el primer capítulo del trabajo, donde separamos el repaso de los acontecimientos ocurridos en nuestro país en dos períodos, de 1955 a 1966 y de 1966 a 1976. Esta división nos ayuda a entender cómo desde fines de la década del 60, y tras el paso de la dictadura al mando de Onganía, se da un quiebre evidente en el clima de la época que impacta de lleno en la retórica de Mercedes. Es que en sintonía con la Revolución Libertadora, que clausuró cualquier canal de expresión política institucional y reprimió de

forma salvaje a quienes se oponían incluso de forma simbólica y pacífica, sumado a los ecos cada vez más fuertes de la Revolución Cubana, se produjeron una serie de eventos puntuales que fueron angulares para el período. Nos referimos a los ya mencionados Cordobazo, Rosariazo y muchas otras puebladas, con una matriz similar de rechazo a problemáticas históricas que se reproducían en los distintos rincones del país.

De golpe parecía encenderse una mecha, que si bien venía arrojando destellos desde hacía varios años, tras aquella acumulación de hechos parecía ser mucho más intensa. Es justamente allí, a partir de los '70, donde se alienta intensamente a una transformación de la realidad material, la cual se plasma con más rigor en los discos que se editan. Se invierte así esa esperanza que era el sostén principal de la resistencia que anhelaba el levantamiento de la proscripción y el regreso de las libertades democráticas y políticas plenas. En cambio emerge una sed de cambio y una necesidad de transformación, donde la convicción de un presente ligado a la acción aceleraría la intervención de los valores esenciales de la cultura dominante.

Para abordar este desvío en la postura de la artista haremos momentáneamente un breve paréntesis e iniciaremos el análisis atendiendo a un lenguaje extra musical. Esto es de vital importancia porque la complejidad en la construcción de sentido dentro del MNC nos invita a un abordaje más integral y a no restringirnos solamente a la cuestión de aquellos dos códigos, el sonoro y el literario. Más bien descubrimos dentro del análisis otra manera sublime que utilizó Mercedes Sosa para significar, muy presente en su discografía, ligada a la imagen. Nos referimos puntualmente al arte visual de sus álbumes, y más precisamente al diseño de tapa que acompaña cada uno de sus discos.

Como dijimos anteriormente una característica esencial en prácticamente todos sus discos fue aquella decisión de formar parte de sus portadas. Ella como protagonista de las canciones no se conformaba solamente con manifestarse en sus pistas sino que además aparecía imponente en el anverso de cada álbum. Pero claro, esta manera de manifestarse de forma visual también se vio trastocada por la coyuntura de la época. Fue en el año 69 cuando se edita "El grito de la tierra", que muestra en su frente la imagen de la artista ensayando una especie de grito en su voz junto con un puño en alto que se distingue de las anteriores portadas. Allí comienza su nueva etapa donde se manifestaba con mucha mayor vehemencia, más combativa, con el rostro en alto y el ceño



fruncido. Es que antes su actitud era inversa, más bien se exponía contemplativa, cabizbaja, de manera reflexiva o tocando el bombo con una actitud serena.

Acto seguido continuaremos reflejando este cambio en la retórica a partir de una selección de canciones. Así, tomaremos aquellas pistas que consideramos más explícitas para retratar cada uno de los dos momentos. Para la primera etapa, ligada a la esperanza de lo que vendrá, comenzamos con "Zamba de los humildes" editada inicialmente en el disco "La voz de la zafra" en el año 1959.

*Zambita para que canten
los humildes de mis pagos,
si hay que esperar la esperanza
más vale esperar cantando
Un corazón de camino
desde su canto regresa
a despertar el destino
que el pueblo en su pecho lleva*

Vemos cómo manifiestamente se apela a la esperanza como un sentimiento que ameniza la espera de ese futuro que con confianza llegará. Pone sobre el tapete un destino que se presenta como inevitable, al que el pueblo se dirigirá de manera inexorable.

A continuación retomamos dos piezas del disco "Hermanos" del año 1966, que ya en su nombre pone en consideración la importancia de lo colectivo y la confraternidad del pueblo como un valor esencial. En primer lugar "Coplera del viento" que enuncia:

*Si la piedra es viento quieto
que ha olvidado en la arena
los muros son sólo viento
que el viento se llevará*

*Ando cantándole al viento
y no sólo por cantar,
del mismo modo que el viento
no anda por andar nomás*

Aquí también el futuro se perfila como un momento que irremediabilmente renovará el mundo derribando los muros de aquel presente opresor. Con la convicción y la esperanza como bandera aparece el canto como posibilidad de mantener esa llama encendida, que en definitiva será la que alentará al cambio. Seguimos entonces en el mismo álbum para presentar la canción "Para mañana".

*Sencilla semilla humilde seré,
me alumbraré entre la tierra total
para brotar desde el barro
vientre final de mi sombra
Seré campo, seré río,
por siempre canto y guitarra.
Estar en el vino ardiendo
del bagualero sin nombre
despertarlo de sus días,
madurarle un pecho abierto
ser en su grito la magia
que pena un dolor tan cierto*

Nos parece importante en estos versos destacar la potencia de la metáfora de la semilla. Se trata justamente de una imagen perfecta para retratar la posibilidad de un futuro diferente. Es que ese fruto sin nacer, brotará desde el barro de aquel presente para luego florecer. Nuevamente aparece la intención de apelar a un devenir mucho más prometedor.

Seguimos con otro disco del año 1966 titulado "Yo no canto por cantar", nombre que en su enunciado mismo contiene un significado muy poderoso en relación a la posición política. Allí haremos foco sobre la canción "Recuerdos del Paraguay" que entre sus versos manifiesta:

*Mi mejor canción, plena de nostalgia
llevará hacia ti mi fiel esperanza
Estés donde estés, mi canción es tuya
como tuyos son todos mis anhelos
y mi corazón cantará en mis sueños*

Para terminar con esta primera etapa cerramos con el tema "Para cantarle a mi gente", del disco homónimo editado en el año 1967.

*Milonga así,
para cantarle a mi gente
de tanto verla olvidada,
le arrimo mi canto
le doy esperanza
Busco su voz
para cantar
su garganta es mi garganta
con ella estoy
vamos a andar
su camino en la mañana*

Nuevamente se hace explícita la ya nombrada esperanza y otra vez acompañada de la necesidad del canto como portador de ese deseo a futuro. Asimismo aparece textualmente la noción de transitar nuevos caminos en el mañana, los cuales serán pregonados por el sonido de una voz que suplica una transformación.

Para comenzar con la segunda parte de este análisis haremos evidente el viraje retórico en primer lugar con una canción denominada "Fundamento Coplero" del disco "El grito de la tierra" lanzado en 1970.

*Tú eres rico, tú eres pobre
tú eres mando, tú jornal
tú eres lo que tú no eres
la copla de quién será
Sabe del pobre y su lucha
del miedo sabe su hiel
sabe que el niño no sabe
que el hambre tiene un porqué*

Como vemos el matiz de la prosa ha cambiado y ahora ya aparecen significantes mucho más punzantes como pobre, lucha, hambre, etc. El discurso se recrudece y la necesidad de la disputa aparece textualmente en las letras.

Nos trasladamos ahora a otro disco del año 1972 cuyo nombre significa mucho más que tres simples palabras encadenadas, y se titula "Hasta la victoria". En clara alusión a la famosa frase esbozada por Ernesto Che Guevara, la cantora ya asumía un posicionamiento abiertamente declarado. Así en la canción "Plegaria a un labrador" cantaba:

*Sopla como el viento la flor de la quebrada
limpia como el fuego el cañón de tu fusil,
hágase por fin tu libertad aquí en la tierra
danos tu fuerza y tu valor al combatir,
Sopla como el viento la flor de la quebrada
limpia como el fuego el cañón de tu fusil.
Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano,*

*juntos iremos unidos en la sangre
ahora y en la hora de nuestra muerte amén*

Si antes resaltábamos la aparición de ciertos significantes que manifestaban un giro en la intención del canto, vemos cómo en el porvenir de los discos estos se agudizan. Aquí ya se menciona el uso del fusil como herramienta para hacer efectiva la libertad en la tierra. Aparece la lucha como una necesidad material para el cambio, que ya no podía esperar y se percibía como algo inmediato.

Para finalizar retomaremos tres temas del disco "Traigo un pueblo en mi voz" editado en 1973. En primer lugar la canción "Triunfo agrario".

*Éste es un triunfo, madre, pero sin triunfo,
nos duele hasta los huesos el latifundio,
ésta es la tierra, padre, que vos pisabas,
todavía mi canto no la rescata
Y cuándo será el día, pregunto cuándo
que por la tierra estéril vengán sembrando
todos los campesinos desalojados
¡Hay que dar vuelta el viento como la taba,
el que no cambia todo, no cambia nada!*

Resaltamos en estos versos dos nociones fundamentales. En primer lugar la crítica directa que se hace sobre el latifundio y esa injusta división de la tierra que provocó desalojos y pobreza extrema en gran parte del campesinado. Por último los dos versos que cierran, donde el cambio aparece como un valor fundamental y absoluto, en consonancia directa con el aire de la época.

Seguimos con "Cuando tenga la tierra", otra pieza musical que continúa abordando la problemática de la tierra en nuestro país.

*Cuando tenga la tierra
Sembraré las palabras
Que mi padre Martín Fierro puso al viento,
Cuando tenga la tierra
La tendrán los que luchan
Los maestros, los hacheros, los obreros*

La lucha se muestra nuevamente como la única posibilidad para remediar las injusticias, pero ahora aparece personificada en diversos actores que comenzaban a mancomunarse en la acción, como los maestros, hacheros y obreros.

Por último traemos a colación una canción muy popular como es "Hermano dame tu mano".

*Hermano dame tu mano,
vamos juntos a buscar
una casa pequeñita
que se llama libertad
Esta es la hora primera,
este es el justo lugar
abre la puerta que afuera
la tierra no aguanta más
Hermano dame tu sangre,
dame tu frío y tu pan
dame tu mano hecha puño
que no necesito más
Esta es la hora primera,
este es el justo lugar*

*con tu mano y mi mano
hermano empecemos ya*

Estos versos resultan sumamente explícitos en cuanto a la necesidad de la búsqueda de la libertad y la transformación como resultado de la lucha colectiva. Antes con un fusil, ahora con los puños, la importancia de la batalla estaba demostrada. Asimismo aquí lo esencial lo vemos en las últimas palabras, en la decisión de un comienzo inmediato.

OFICIOS

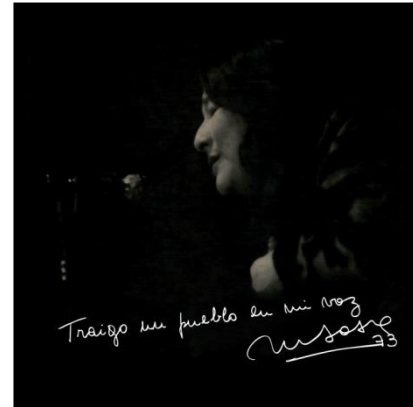
El MNC abandonaba esa vocación casi exclusiva de retratar paisajes y la atención era desplazada justamente hacia las personas que habitaban esos suelos, esas montañas y esos montes. Se generaba así una inversión en el eje creativo de la formación, que nosotros consideramos decididamente de índole política. No hablamos necesariamente de una filiación política de tipo partidaria, que de hecho también la tuvieron varios de sus protagonistas, inclusive la misma Mercedes Sosa. Más bien nos referimos a algo de carácter más abstracto, íntimamente ligado a los valores y a las percepciones tanto del mundo como de las relaciones sociales que reproducen un entramado cultural laboralmente alienante.

La forma en que incluyó al hombre y a la mujer en las canciones no fue para nada azarosa ni mucho menos ingenua, sino que tuvo una matriz absolutamente intencionada. Es decir, no se retrataba a los sujetos en cualquier faceta de sus vidas o haciendo foco en cierto rasgo distintivo que pudieran tener. La atención estaba puesta en las relaciones que se entablaban entre ellos, y más específicamente a las de tipo productivas. Así una parte central del desarrollo discográfico de Mercedes Sosa se encargó de describir y de caracterizar las formas en que los individuos se vinculaban entre sí en el orden laboral, es decir en esos lazos sociales inherentes al capitalismo y en ese sufrimiento padecido por el trabajador. Se resaltaba continuamente el sometimiento de éste ante una jornada laboral que lo exponía a condiciones sumamente riesgosas para la calidad de vida del humano. Es que claro, si bien las formas productivas propias de la modernidad son en esencia degradantes y desiguales, en nuestras

latitudes alcanzaban un grado de explotación e impunidad extraordinario, sobre todo por ejemplo en aquellos oficios dedicados a la extracción de materia prima.

Es importante destacar que aquellos escenarios naturales, propios de nuestro país y retratados sobre todo en las producciones del cancionero anterior, no eran descartados por completo en las canciones que interpretaba Mercedes Sosa. Más bien se continuaba recreando poéticamente la geografía tan maravillosa de nuestro país y los ambientes tan característicos de los distintos rincones del territorio, pero no ya como un fin en sí mismo, sino más bien para incluir en ese escenario al trabajador. Sobre todo a aquellos peones rurales sumidos en extensas, alienantes y muchas veces peligrosas jornadas de trabajo, que con sus manos se encargaban de recoger, transportar y darle forma a la naturaleza.

Como se verá a lo largo de los álbumes se incluyen la gran mayoría de los oficios relacionados a la recolección de materia prima que se desarrollaban en el país, por lo que recorreremos toda la Argentina a través de las bondades de su tierra y del sufrimiento de sus peones rurales. Tal es el caso de la canción “La zafra”, perteneciente al álbum “Canciones con Fundamento” del año 1965, que describe la labor de aquellos hombres y mujeres que, sobre todo en la provincia de Tucumán, se encargaban de recoger la caña de azúcar. La canción nos sumerge en ese relieve propio del cañaveral para poner en cuestión la realidad de zafra y el deseo de una utopía esperanzadora. La misma recita:



*Cuando el brazo zafraero,
derriba el oscuro sabor del jornal...
Cuando la luna zafraera,
se queme en las carpas de tanto soñar,
subirá por la sangre de un grito,
su tambor a golpear...
pa' que se haga esperanza,
el amargo almíbar del cañavera.*

Esta canción es un excelente ejemplo para exhibir esa combinación que pregonaba el movimiento entre una prosa fantástica y la problemática de los trabajadores. Es que una de las intenciones más trascendentales para la formación era no caer en una cuestión meramente panfletaria, sino más bien ocuparse de desarrollar una lírica a la altura. Así en esta canción se desarrolla un interesante juego de sentidos en torno a diferentes sabores como contraste poético: por un lado lo dulce de la caña de azúcar en contraposición a lo amargas que se vuelven las vidas de los zafreiros. Esta herramienta retórica a partir de la cual se va navegando por la contradicción, entre el fruto que se recoge y las condiciones de vida de quien lo consigue, tiene como síntesis a la esperanza. Es que, como canta Mercedes, esa ilusión de un futuro próspero se hará carne a través de un grito y golpeará su tambor, para que la dulzura de ese almíbar que se extrae del cañaverol se traslade también a la vida de todos los hombres.

De aquel mismo disco del año 65 se destaca también la canción “El cosechero”, pieza musical que recrea la figura del peón rural que recoge el algodón sobre todo en las provincias de Chaco y Santiago del Estero:

*Rumbo a la cosecha cosechero yo seré
Y entre copos blancos mi esperanza cantaré
Con manos curtidas dejaré en el algodón, Mi corazón
Algodón que se va, que se va que se va
Plata blanda mojada de luna y sudor*

Nuevamente en esta canción aparece la esperanza como consuelo del trabajador. En ella reposa la certeza de que sus manos curtidas algún día encontrarán justicia e igualdad, y así su sudor habrá valido la pena. Es que el cosechero, como todos los peones dedicados a los oficios que estamos analizando, dejaba su corazón en esas jornadas donde se recolectaba un fruto que luego iría a llenar los bolsillos del patrón mientras vaciaba la vida del campesino.

Avanzamos un año y presentamos “Zamba para el riego”, composición publicada en el álbum “Yo no canto por cantar”. En ésta se grafica el oficio del regador, jornalero que va guiando el curso del agua para abastecer de humedad a las cosechas:

*Te ha visto regar, el sueño de mis abuelos
y luego entonar, con el regador
el vino sufrido del peón.
Canal fundador, algún día bajarás
trayendo en tu voz, de menta y cedrón,
tonadas de vino nuevo
y entonces te irás, conmigo a cantar
cogollos de amor y de paz*

Como vemos la canción no solo refiere al sufrimiento que padece el peón, sino que además lo extiende a las generaciones que lo antecedieron. Es que la suerte estaba echada para aquellos que habían nacido en hogares de campesinos, destacando lo difícil que era eludir aquel destino de sometimiento en una sociedad casi estamental. Al mismo tiempo se presenta también la posibilidad utópica de tonadas nuevas, distintas a las existentes, que traigan la esperanza de un futuro distinto.



Nos transportamos ahora el año 1967 y nos ubicamos en el disco "Para cantarle a mi gente", más precisamente en la canción "El Carbonero". Otro ejemplo de un oficio sufrido por las condiciones en que se desarrollaba, donde el carbón iba castigando el cuerpo de quienes lo producían. Asentados particularmente en el Noreste argentino, al costado de los montes húmedos del litoral, los carboneros mostraban otro escenario y el mismo sometimiento:

*Vamos carbonero, con destino de carbón
con lumbre de sueños, calentando la ilusión
que el frío y la noche se terminen con el sol
... Enciende en mi canto y tu carbón*

*Para el pobre es más largo el invierno
No le niegues tu oscuro calor, Arrímale el verano moreno
De carbón, de carbón*

Aquí notamos un doble juego narrativo. Por un lado se dirige al carbonero como protagonista de aquel oficio que trabaja la madera para convertirla en combustible, y por el otro al “pobre” quien es el que más necesita de ese carbón para no padecer el invierno. Se narra los puntos extremos del proceso que transita el combustible, desde aquel que lo produce hasta el otro que lo utiliza como recurso vital. Asimismo, aparece nuevamente la esperanza mediante la utilización de otra gran metáfora, donde la cantora esgrime el deseo de terminar esa fría y larga noche, aludiendo a las injusticias tangibles, con la aparición de un nuevo sol que encienda el canto y el calor del pueblo.

Llegando al álbum “El grito de la tierra” del año 1970, nos encontramos con otro tema que sin dudas resulta muy revelador por la claridad de su letra. Otra composición que también logra con éxito esa combinación entre la descripción de un oficio extenuante y peligroso, y la necesidad de buscar otro mundo posible. Nos referimos a “Picapedrero” una pieza musical que trata este oficio propio de las regiones cordilleranas y serranas del país, dedicado a la extracción de rocas y a su tallado:

*Si el corazón ya no es sangre,
duro de tanto golpear
rompe la vida en pedazos,
arroja la piedra al viento que va
Que cuando caiga tu sangre,
tu sangre de piedra también golpeará
Pica la piedra y repica, duro en el aire metal
Picapedrero, la muerte atrás de la piedra, te sale a buscar*

Esos dos primeros versos que elegimos son nuevamente de una calidad poética extraordinaria. Nos muestran por un lado lo duro que se vuelve la vida del hombre ante esas

jornadas de trabajo riesgosas e interminables, y al mismo tiempo plantea una metáfora para terminar con ese sufrimiento. Así los trozos de rocas que resulten desparramados como consecuencia de la destrucción a martillazos de esa realidad, se arrojarán al viento como forma de protesta contra esa ideología que se intenta transformar. Incluso esta figura que utiliza la cantora creemos que tiene relación con el formato de las protestas que se venían desarrollando en varias ciudades del país como el Cordobazo, el Rosariazo o el Tucumanazo entre otras. Además en los versos siguientes se destaca esa decisión de reivindicar la figura de todas aquellas personas caídas en el trabajo o en la lucha. Así asegura que cuando llegue la muerte que allí acecha, la sangre de los damnificados también se hará escuchar con la ayuda de los compañeros que nunca olvidarán a quien dejó la vida por esta utopía colectiva.

Para culminar este recorrido nos centramos en “Plegaria a un labrador”, pieza musical que salió editada en el disco “Hasta la victoria” del año 1972. En esta producción se describe a aquellas personas dedicadas a labrar la tierra, sobre todo en la región central y pampeana del país, quienes con sus propias manos trabajan el suelo para permitir su sembrado:

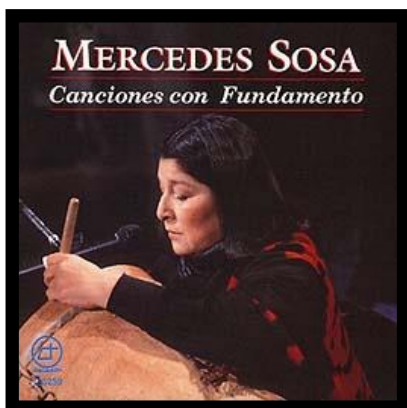
*Tú que manejas el curso de los ríos
tú que sembraste el vuelo de tu alma.
Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano,
juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo que puede ser mañana.
Líbranos de aquel que nos domina en la miseria
tráenos tu reino de justicia e igualdad.*

Esa expresión que señalaba la necesidad de luchar contra aquella realidad agobiante del labrador, se convertía entonces en la única salida que traería otro reino de justicia e igualdad. Pero otro factor distintivo de esta canción es la propuesta que la cantora esboza para alcanzar ese objetivo, y tiene que ver con la necesidad de construir un continente colectivo e integrado. Insta al trabajador a estrechar su mano con el compañero para que a partir de esa unión en el presente, se pueda intervenir el mañana. Esta canción tiene una connotación especial porque se trata justamente del oficio que trabaja la tierra para su sembrado, la

actividad central del modelo agro-exportador de nuestro país y a la vez la más desigual. Es que los latifundios fueron la forma en la que la tierra se dividió y se concentró en pocas manos, provocando generaciones enriquecidas bajo la explotación salvaje de la tierra y peones rurales que han trabajado en situaciones muy cercanas a la esclavitud

INDÍGENAS

Otro eje temático recurrente en la discografía de Mercedes Sosa fue aquel relacionado con la cuestión indígena en la Argentina y en el continente. Esta temática merece ser destacada no solo por la gran cantidad de canciones que refieren a esta materia, sino porque había sido un tópico silenciado históricamente en la música folclórica de nuestro país. Es que la



incorporación de temas que dieran cuenta de las problemáticas que atravesaron los pueblos originarios fue prácticamente nula dentro del género. Ya desde sus comienzos el cancionero tradicional los había postergado por completo, y fue recién con la aparición de la figura de Atahualpa Yupanqui en la década del 50 que se comenzó una suerte de reivindicación hacia estas comunidades. Ciertamente este genial cantautor se convertiría en uno de los referentes para La Negra, incluso reconocido por ella misma. Es que en definitiva había sido él quien comenzaba a introducir determinadas cuestiones emergentes, como

por ejemplo la opresión padecida por estos grupos, que luego retomaría y potenciaría la formación en estudio.

Una marca que evidentemente resaltaba la importancia que tuvo este eje temático dentro del desarrollo musical lanzado por la interprete, como ya mencionamos, fue la obra con la que se dio a conocer masivamente en el Festival de Cosquín del año 1965. Invitada por el cantante jujeño Cafrune, en medio de su show Mercedes Sosa subió al escenario del festival incluso ante la negativa de la comisión organizadora de invitarla a participar del evento por cuestiones políticas. Pudo mostrar una sola canción en aquella pequeña intervención, y logró captar la atención del público y de la prensa allí presente. Se trató ni más ni menos que de

“Canción del derrumbe del indio”, del autor ecuatoriano Figueredo Irmaian, una composición donde se hacía carne el despotismo que sufría el indígena desde hacía casi 400 años por parte de los sectores hegemónicos de la región. Fue un suceso revelador para los espectadores que disfrutaban del festival, para los periodistas e incluso para el mismísimo Cafrune, quien al despedirla se refería a Mercedes con estas palabras, *“procuren si son cantores el cantar con sentimiento, no tiemplan el instrumento por sólo gusto de hablar y acostúmbrense a cantar, en cosas de fundamento”* (Molinero 2011, 231).

Nos parece muy interesante entonces trazar una analogía entre este nuevo cancionero encarnado por la cantora y aquel anterior, el tradicional, impulsado por el PCF. Nos referimos a una vocación para deconstruir el sentido otorgado a dos actores que eran típicos de la geografía de nuestro país. Hablamos por un lado de aquella resignificación que llevó a cabo el PCF acerca de la identidad del gaucho, y esta que reelaboró el MNC sobre la figura misma del indígena por el otro. Según argumentamos en el segundo capítulo, donde logramos profundizar el desarrollo del cancionero inicial, este arquetipo de hombre tan característico del territorio argentino dejaba de ser símbolo de la barbarie y del atraso como en el siglo XIX, para presentarse como el verdadero exponente de la gran identidad nacional en el siglo XX. De esta manera, e incluso utilizando estrategias retóricas similares, el MNC alentó a una transformación sobre la representación y el sentido que le imprimía la cultura dominante de la época a los pueblos originarios. Y no sólo lo hacía revalorizando la importancia de aquellas culturas olvidadas y colonizadas por el avance de occidente en el continente, sino sobre todo proponiendo al indígena como un actor protagónico en esa transmutación de los valores y del tejido cultural.



Es notorio cómo estos dos universos compositivos pugnaron por revalorizar cada uno a un protagonista de nuestra historia. Actores que en el pasado habían sido postergados y hasta acusados de varios de los males del país, y que en su presente pretendían ser reinterpretados a través del canto. Hablamos de esa necesidad que nace de los artistas de simbolizar desde una perspectiva política su tarea, la cual entra en disputa con otras representaciones dominantes o emergentes según la singularidad del caso. De esta manera aquellas comunidades desplazadas y perseguidas hasta los márgenes del territorio, y consideradas como una otredad negativa ante la noción de argentinidad promovida por el folclore clásico, eran rescatadas del

ostracismo y convertidas en un tipo de sujeto trascendental que se sumaría al cambio incluso como un actor decisivo.

De esta manera así como lo manifestamos en el segmento anterior de este capítulo, aquel referido a los oficios, aquí también se representaba al indígena como una figura oprimida dentro de la realidad social vigente. Pero en este caso su situación era aún más compleja ya que resultaba también un obstáculo para la conquista de varias de las riquezas naturales más importantes de la región. Sumado claro que le cantaba a estas comunidades que habían sufrido uno de los genocidios y etnocidios más trágicos de la humanidad durante la conquista española; y que posteriormente habían sido los grandes perdedores en los procesos de independencia y de la conformación de los estados nacionales.

Sostenido sobre todo por la gran cantidad de obras que se refieren a este eje de sentido compositivo, en el desarrollo de la discografía aparecen letras que se refieren a los pueblos originarios desde múltiples enfoques. Por ejemplo, como aquellas comunidades portadoras de una alegría y una armonía inherentes a su cultura y a su cosmovisión del mundo, las cuales fueron intempestivamente masacradas por el avance de la "civilización" occidental. Al mismo tiempo se los vinculaba con los excluidos del sistema moderno de producción y con los desarraigados forzados que padecían. Por último, también reconocemos una visión mucho más combativa de este protagonista, mediante la cual el indígena se convertiría en un actor protagónico de la transformación.

Identificamos entonces tres ejes a partir de los cuales Mercedes Sosa reconstruye la identidad de este protagonista, y nos proponemos seleccionar las canciones que a nuestro parecer mejor representan cada uno de estos enfoques. Para comenzar con el primero, donde los pueblos originarios aparecían como comunidades sometidas al rigor de la conquista traeremos a colación un tema llamado "Quena" que la artista interpretó en el disco "Yo no canto por cantar" del año 61. Aquí la claridad conceptual y compositiva se afirmaba en los siguientes versos:

*Quena, quena del alma
como llora en tus notas el dolor de la raza
se perdió en el tiempo tu alegría indiana
desde que Pizarro traicionó a Atahualpa*

*Quena, quena del alma...
cuando los hermanos Huáscar y Atahulpa
mancharon de sangre la armonía incaíca,
temblaron los cerros, lloró la montaña
su llanto de oro, de estaño y de plata...*

En ese primer conjunto de versos se da cuenta del dolor causado por el avasallamiento y el exterminio de esas comunidades indígenas por parte de la corona española. En este caso el recurso literario recupera esa recordada historia entre Pizarro y el líder de los Incas, Atahualpa, a partir de la cual se cristaliza la traición del blanco junto con el terror de aquellos años. Al mismo tiempo las palabras se van sucediendo con la intención de representar una suerte de alegría anterior, la que era propia del mundo que habían construido esas culturas precolombinas. De alguna manera, así como en el PCF construyó simbólicamente un pasado idealizado a partir del cual se recuperaron valores afines a la ideología hegemónica de su época, esta canción del nuevo movimiento hizo lo propio. Aquí también se trabajó sobre otro mundo anterior, igualmente enaltecido, desde donde se seleccionaron algunos elementos que se rescataron y se erigieron como valores fundamentales. Los Estudios Culturales ofrecen herramientas teóricas para identificar justamente el lugar en que esas estrategias discursivas se fusionan con el arte, es decir con esa dimensión expresiva que contribuye directamente a la conformación de las subjetividades.

A sabiendas de esto, pretendemos analizar la canción para entender una diferencia sustancial que se plateaba entre aquel pasado idealizado y la coyuntura al momento de la creación del tema. Nos referimos a los últimos versos citados donde se relata la pelea entre dos hermanos que pretendían convertirse en el Inca, el emperador, situación que fue aprovechada por el conquistador, quien tendría el camino allanado para comenzar con el proyecto colonizador y extractivista. Así la cantora refiere al sufrimiento por parte de los cerros y de las montañas, como si hubieran podido anticiparse a los siglos posteriores, donde el desguace de las riquezas materiales y la contaminación, fueron la contracara de la inserción del continente en “el mundo”.

En sintonía con esta postura de representar al indígena como un sujeto despojado de su mundo plácido, citamos ahora “Canción del derrumbe del indio” incluida en el mismo álbum que la anterior. Recordemos, ya que no nos parece un dato menor, que fue la pieza elegida por

Mercedes Sosa para darse a conocer en el Festival de Cosquín. De esta obra recortamos algunos versos como por ejemplo:

*Tuve un Imperio del Sol,
grande y feliz,
el blanco me lo quitó,
charanguito
Llora mi raza vencida
por otra civilización*

Aquí también se hace notoria esta intención de presentar al indígena como un actor al cual le fue arrebatada su alegría. La canción culmina haciendo mención a la derrota del *imperio del Sol* por parte de la civilización occidental, e incluso aparece la expresión “raza vencida” como conclusión del sometimiento.

Para continuar con el análisis vamos a referirnos a la composición “Antiguo dueño de flechas” incluida en el álbum “Cantata Sudamericana” del año 1972. Este tema nos permitirá pasar al segundo enfoque con el cual La Negra retrató al indígena, a partir del cual se lo representó como un sujeto que no encajaba en las formas capitalistas. No nos referimos a una inaptitud para insertarse en este universo, sino más bien a una decisión política e ideológica que no les permitía vincularse ni productiva ni culturalmente.

*Indio toba, sombra errante de la selva
pobre toba reducido,
dueño antiguo de las flechas
Sombra de kokta y noueto
viejos brujos de los montes
no abandonen a sus hijos
gente buena, gente pobre*

*Indio toba no llorando aquel tiempo feliz
Pilcomayos y Bermejos llorando por mí
campamento de mi raza la América es,
de mi raza de yaguareté
es la América, es...*

Mercedes Sosa se esmeraba por representar al toba, una de las comunidades indígenas más numerosas de la selva norteña de nuestro país, como un sujeto subordinado y, tal como lo hace explícito en el segundo verso citado, reducido. Esta es una expresión que sintetiza en forma clara la situación de esta comunidad y de muchas otras a mediados del siglo XX. Sus integrantes fueron arrojados a la marginalidad y apartados de sus territorios, y el proceso de modernización los presentó como un obstáculo para el progreso. No hablamos solamente de esa decisión de acorralar a los pueblos originarios en minúsculas porciones de sus antiguas y enormes extensiones, sino también a la necesidad de trasladarse a las periferias de las grandes ciudades, donde el acople tanto urbano como humano era completamente adverso para ellos.

Pero no hablamos solo de desarraigo territorial o despojo material, sino que también la nueva canción hace referencia a una transformación simbólica, donde fueron arrebatadas sus antiguas creencias e instituciones para comenzar a ser regidos por otras formaciones civilizatorias. Es que aquellos antiguos brujos que reposaban en los montes fueron también víctimas del etnocidio, condenados al olvido mientras que su gente era sumergida en la pobreza. Así menciona la tristeza que sienten los ríos que circulan por aquella zona, los cuales extrañan a estos pueblos, a quienes sentía parte de su ecosistema.

Desde esta perspectiva donde el indígena no lograba formar parte de este nuevo entramado social, o mejor dicho, era sistemáticamente excluido y sometido, recogemos la canción “Zamba del chaguanco”, la cual forma parte del disco “Hermanos” del año 1966. Aquí veremos cómo se construye la figura de esta comunidad que también habitaba el norte del actual territorio argentino, precisamente en el espacio territorial que hoy ocupa la provincia de Salta:

*Hachan calientes los bombos
picando la selva turbia*

*mientras Juan, Chaguanco herido,
se va en sangre hacia la luna.
Pobre Juan, sombra del monte,
rumbo animal del Bermejo
para vivir como vives
mejor no morir de viejo.*

Esta canción también describe el paisaje que ocupaba la comunidad de los Chaguancos, a fin de representar el modo en sus integrantes habitaban ese entorno. Así mediante un



recorrido por sus relieves, sus ríos y su fauna, narra la muerte de Juan, un habitante de la zona, y nos invita a recrear las pésimas condiciones de vida a las que era arrinconado. Mercedes Sosa, incluso, usa dos versos muy potentes que ponen en evidencia esa coyuntura penosa, esgrimiendo que era preferible la muerte antes que seguir soportando los martirios que padecían. Toda una imagen del deterioro que causaba en esas comunidades la ambición con la que avanzaba el “hombre blanco”.

Para finalizar con este segmento presentaremos uno de sus temas más vigorosos y contundentes de este recorte temporal. Éste nos servirá justamente para dar cuenta del último enfoque que hemos identificado con respecto a la representación que se hizo de este actor en sus álbumes. Nos referimos a la posición que manifestaba la figura del indígena como un sujeto comprometido con la lucha y como partícipe de la revolución que liberaría finalmente a estas comunidades de la opresión blanca. Hablamos de la “Canción para mi América” grabada en el disco “Yo no canto por cantar” de 1966.

*Dale tu mano al indio,
dale que te hará bien
te mojará el sudor santo,
de la lucha y el deber*

*Es el tiempo del cobre,
mestizo, grito y fusil
si no se abren las puertas,
el pueblo las ha de abrir
La copla no tiene dueño,
patrones no más mandar
la guitarra americana,
peleando aprendió a cantar*

Aquí vemos cómo Mercedes Sosa lleva al indígena hacia otra dimensión, precisamente a la del indio como camino y sujeto de la revolución. Ya no lo representa en aquellas situaciones de sometimiento, en una actitud trágica y pasiva, sino que lo enuncia como otro protagonista de la lucha. Así refiere a la posibilidad de extenderle la mano al indio, como aquel actor que se acoplará al cambio como protagonista de la historia. Este tema fue sin dudas uno de los más emblemáticos del movimiento, quizás por lo explícito de sus palabras y por el impacto que tuvo en su público.

Ciertamente, su genialidad radicó sobre todo en la capacidad de su autor, el uruguayo Daniel Viglietti, para resignificar la identidad aborígen. Así dejar de pensarlos como sujetos vencidos y pasivos frente a lo ocurrido en términos históricos, y representarlos como una opción transformadora. Como un protagonista activo de su propia historia, que funcionaría dentro la dinámica cultural emergente como un actor que encabezaría los cambios que la misma canción estaba trazando.



LATINOAMERICANISMO

Para concluir el capítulo nos ocuparemos de los guiños al latinoamericanismo. Forjado sobre todo por un cúmulo de problemáticas compartidas en toda la región, las canciones lograron circular por toda su extensión consiguiendo una repercusión y una identificación con un público global, inédito hasta el momento. Asimismo esta aceptación en diferentes lugares tuvo como anclaje principal al antiimperialismo y a la necesidad de estas naciones y pueblos de unirse frente a un enemigo en común. Nos referimos a la figura de los Estados Unidos que aparecía como la gran potencia occidental, el cual demostró que estaba dispuesto a prestar sus servicios a fin de sostener las estructuras productivas históricas de estas latitudes sureñas. Así fue que este cancionero logró condensar esta voluntad de emancipación y libertad en todos los países de América Latina, y tuvo la potencia de hacer resonar sus poesías en el imaginario de aquellas subjetividades.

Aprovecharemos esta oportunidad para comentar algunos detalles que reflejan el gran sentir regional del movimiento, que también nos servirán para argumentar con mayor firmeza este capítulo. Como hemos mencionado al principio del trabajo el MNC surge en Argentina, en la capital de la provincia de Mendoza. Sin dudas una de las ciudades más importantes de la región cuyana y vecina de uno de nuestros países limítrofes, Chile. Esto no nos parece un hecho menor ya que fue justamente allí, cruzando la Cordillera de los Andes, donde había nacido algunos años atrás el Movimiento de la Nueva Canción Chilena, con Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún y los Inti Illimani como algunos de sus principales exponentes. Este cancionero en cierta forma le sirvió como puntapié al movimiento argentino, apropiándose y ensanchándolo hasta convertirse en uno solo. Con coyunturas similares, que se caracterizaban por golpes de Estado encabezados por los sectores militares y conservadores que cercenaban la voluntad democrática de las mayorías, este cancionero se fue propagando a través de las montañas y deslizándose por toda las llanuras, montes y ríos de nuestro país. Además como expresión de aquella simbiosis musical, cabe destacar que ambos se fueron radicalizando a medida que el terrorismo de Estado se agudizaba, cometiendo crímenes de lesa humanidad y obligando al exilio a los artistas.

Así como para el movimiento resultó fundante ese sentimiento regional, también se manifestó como motor en la discografía de Mercedes Sosa. Incluso podemos reconocer diferentes maneras en las que esta “Patria Grande” se hacía presente en su música. Por

ejemplo, en esa decisión por parte de la cantora de seleccionar piezas musicales de diferentes autores del continente. Un caso emblemático que ya hemos mencionado fue el tema con el que se dio a conocer en el festival de Cosquín, “Canción del derrumbe del indio” del autor ecuatoriano Figueredo Irmaian. Pudiendo haber elegido cualquier otro tema, Mercedes se inclina por uno escrito por un artista ecuatoriano, suceso que hablaba por sí mismo. De la misma manera podríamos subrayar que varios de sus principales hits fueron creados por trovadores de Chile, de Uruguay, de Bolivia o hasta de Perú, por ejemplo. Pero claro que no solo destacamos la selección de temas compuestos por diferentes autores de Latino América, sino que también fueron sumamente potentes ciertas piezas creadas por poetas argentinos que retrataban manifiestamente la cuestión continental. El mismo Tejada Gómez, compositor de varias de las canciones de esta primera etapa de Mercedes, dedicó mucho de su tiempo a abordar esta problemática.

Para comenzar no podemos dejar de citar una de las canciones más emblemáticas de este cancionero latinoamericano como lo fue “Canción con todos”, incluida en el álbum “El grito de la tierra” del año 1970. Escrita por el argentino Cesa Isella, ciertamente un himno de este movimiento sobre todo porque fue interpretada por muchísimos cantores a lo largo del continente. Asimismo logró generar un grado de empatía y reconocimiento como pocas otras obras musicales, convirtiéndose indudablemente en una bisagra para el movimiento. Dueña de uno de los estribillos más inolvidables que cualquiera podría reconocer con solo cantarlo, silbarlo o al menos tararearlo. Es que era justamente allí donde se manifestaba ese sentimiento colectivo que no encontraba barreras en las fronteras de los Estados. Esos dos versos que reclamaban a *todas las voces y a todas las manos*:

Siento al caminar, toda la piel de América en mi piel

Y anda en mi sangre un río

Que libera en mi voz su caudal

Subo desde el sur, hacia la entraña América y total

Pura raíz de un grito destinado a crecer

Y a estallar

Todas las voces, todas

Todas las manos, todas

Toda la sangre puede

Ser canción en el viento

Esta pieza musical fue grabada en varios idiomas y hasta fue reconocida por la UNESCO. Un dato curioso es que en los años 90 sumó un agregado poético que modificó a la versión grabada por Mercedes Sosa en los 70, el cual amplificó todavía más su carácter regional. Es que mediante esa actualización de su contenido se incluyeron menciones a otros países de la región como México, Colombia o Ecuador, dándole todavía mayor impacto en la zona. Dejando de lado algunas frases que se han convertido en célebres, como la figura que usa para describir a la *cintura cósmica del sur*, nos parece interesante destacar el permanente hincapié que hace el tema en América como una unidad. Mediante diversos recursos retóricos emparenta al cono sur del continente con su relieve y con la potencia de su canto liberador. Asegura que *ese grito destinado a crecer y a estallar* es el camino a transitar para alcanzar el objetivo propuesto por esta formación emergente.

Otro ejemplo representativo del latinoamericanismo es nuevamente la canción denominada “Hermano dame tu mano”, grabada en el disco “Traigo un pueblo en mi voz” del año 1973. Ciertamente no tuvo la repercusión de la antes citada, pero sí comparte la misma potencia retórica y esa capacidad de simbolizar aquella unidad latinoamericana por fuera de la separación promovida por los Estados Nacionales.

Mira adelante hermano, es tu tierra la que espera

sin distancias, ni fronteras, que pongas alta la mano

Sin distancias, ni fronteras, esta tierra es la que espera

que el clamor americano, le baje pronto la mano

al señor de las cadenas

Mira adelante hermano, en esta hora primera

*y apretar bien tu bandera, cerrando fuerte la mano
que apretada a tu bandera, en esta hora primera
con el puño americano, le marque el rostro al tirano
y el dolor se quede afuera*

Escrita por el poeta mendocino Damián Sánchez esta canción se encarga de reflejar a las claras la voluntad de este canto. Justamente avisa que esa tierra que lo espera es *sin distancias ni fronteras*, y es justamente esa unidad la que permitiría quebrar las cadenas de la opresión. Nuevamente aparece la necesidad del fenómeno colectivo regional como condición excluyente para sumar fuerzas a la hora de enfrentar al tirano, a aquel imperio que no solo amenazaba, sino que sojuzgaba a los pueblos.

Para finalizar queremos abrir un paréntesis y traer a colación un disco que ayude a complementar el análisis. Nos referimos a aquel que grabó Mercedes en homenaje a la extraordinaria cantautora chilena. Hablamos de "Homenaje a Violeta Parra", álbum editado en el año 1971 que está cargado de elementos simbólicos y que la artista argentina lanzó en el momento más comprometido de su carrera musical. Fue especial además porque se editó cuatro años después de haber fallecido la artista chilena en 1967 y sobre todo porque retomó varias de las canciones que fueron pilares de la Nueva Canción Chilena, denotando esa voluntad de mostrar la plataforma continental que alentaba este nuevo cancionero, que ya flotaba por toda la región.

En su repertorio hay una canción fundamental que grafica el latinoamericanismo en forma explícita, denominada "Los pueblos americanos", que entre sus versos enuncia:

*Mi vida, los pueblos americanos,
mi vida, se sienten acongojados,
Mi vida, porque los gobernadores,*

mi vida, los tienen tan separados.

Cuándo será ese cuando, señor fiscal,

que la América sea sólo un pilar.

Cuándo será ese cuando, señor fiscal.

Sólo un pilar, ay sí, y una bandera,

que terminen los líos en las fronteras.

De esta manera tan potente Mercedes Sosa retoma las palabras de Violeta Parra para poner en claro la importancia de América Latina como un solo bloque continental y culturalmente hermanado. Manifiesta asimismo las problemáticas ligadas a la opresión que unen a los habitantes de todo este suelo, y la necesidad de conformar un solo pilar para dar batalla.

Hemos hecho un detallado recorrido por la primera parte de la discografía de Mercedes Sosa y hemos podido apreciar cómo en la profundidad de su canto se escondieron aquellas nuevas verdades e identidades que estaban en disputa por aquellos años. Si bien reconocemos que el enfoque y los recortes fueron ciertamente arbitrarios, ninguno podría negar la riqueza de sus canciones y el compromiso asumido por la cantante al encarnar temáticas tan comprometidas para la época. Afirmamos por lo tanto a "la negra" no solo como una artista popular comprometida con su público, sino además un exponente de su época que todavía resuena en el continente.

CONCLUSIÓN

Para terminar nos interesa resaltar algunas consideraciones que han ido apareciendo a lo largo de la escritura. Nos referimos por un lado a una serie de conclusiones que ha logrado trazar la investigación y por otro a ciertas cuestiones que ha dejado abierta la tesina y que merecen ser profundizadas a futuro. Así a modo de cierre nos proponemos retomar varias nociones que resultaron fundamentales sobre todo a la hora de repensar la hipótesis inicial, pero además, y quizás lo más importante, poner sobre el tapete determinadas ideas que a los fines prácticos y metodológicos planteados han sido recortadas, y que serían muy buenas puntas de lanza para investigaciones venideras.

En primer lugar, enfocados sobre todo en el posicionamiento político del MNC, nos parece esencial retomar la hipótesis que nos sirvió como disparador y nos invitó a buscar categorías analíticas para analizarla. *“Una canción no puede cambiar el mundo pero sí puede cambiar la forma en que las personas interpretan su mundo, y ese es el primer paso para poder transformarlo”*. Tal como mencionamos en nuestro marco teórico, la relación entre el plano material y el simbólico no es unidireccional y el segundo no está subordinado linealmente al primero. En todo caso se van construyendo y reproduciendo en una relación dialéctica donde la valoración de lo que pasa y la percepción de nuestra realidad depende de los valores que se pongan en juego. A partir de ahí se destaca la importancia de nombrar y así de hacer aparecer determinadas problemáticas que hasta el momento eran ajenas a las canciones en general y a la música folclórica en particular.

Dejando de lado las variables costumbristas y la preponderancia del paisaje, y poniendo en el centro de la escena a los seres humanos, las formas en que ellos se vinculan y las maneras en que se relacionan para producir, se genera un nuevo universo simbólico que propone disputar el sentido del cancionero anterior. A partir de allí comienza a representarse y a conocerse un mundo que era ajeno para muchos argentinos y habitantes de Latinoamérica. Esto nos parece en definitiva el núcleo de nuestro análisis, es decir esa voluntad de denunciar y de hacer evidente aquello que intentaba disfrazarse o bien esconderse. Nos referimos puntualmente a diversas problemáticas que van desde el sometimiento de los trabajadores, hasta la realidad de los pueblos indígenas pertenecientes a una Argentina que había logrado conformarse como Nación gracias al espejo de occidente y su reflejo.

Otra arista llamativa para reflexionar es aquella paradoja que atravesó la música folclórica en el devenir de todo el siglo XX en nuestro país. Es que en la primera mitad sirvió a los intereses de los sectores dominantes, para luego experimentar un giro terminante y convertirse en una herramienta de la cultura emergente. Vimos cómo en los inicios del 1900 las canciones era portadoras de la tradición y de valores ligados a la patria, que justamente pregonaban la construcción de esa identidad nacional homogénea que era necesaria para construir una Nación. Ya en la segunda mitad del siglo este canto muta y comienza a exaltar la diversidad y la heterogeneidad como un valor en sí mismo, mientras que denunciaba viejas injusticias que se reproducían sobre los pueblos de manera sistemática.

Párrafo aparte para la figura de Mercedes Sosa, la artista que no solo cautivó a millones de personas en todo el mundo, sino que sobre todo movilizó esta investigación y los interrogantes planteados. Sin dudas un símbolo de su época y la demostración más cabal de que la potencia del canto radica tanto en aquello que se pronuncia como en la impronta que se manifiesta en cada interpretación. Seguramente la mujer más influyente no solo del folclore sino de la música de nuestro país, quien logró abrirse paso en un mundo donde la masculinidad era una regla primordial para poder encontrar apoyo, difusión y reconocimiento.

Como conclusión de color, y pensando sobre todo en el recorte histórico planteado en la tesina, no nos deja de sorprender la incongruencia de los actores políticos ligados al conservadurismo en nuestro país, que se han esforzado por mostrarse permanentemente ligados a valores republicanos y a la libertad, pero han hecho completamente lo contrario en la práctica. Ya desde la Revolución Libertadora, nombre con el que se rotuló desde los poderes dominantes y reaccionarios a un golpe de Estado que lejos de pregonar las libertades se dedicó a reprimir, proscribir y asesinar civiles. Encuentra su continuidad luego en un nuevo golpe encabezado por Onganía y también en el siguiente liderado por Videla en 1976, donde las

fuerzas militares y conservadoras de nuestro país se arrogaron el poder de "tranquilizar" y "reorganizar" una situación social, y lejos de eso terminarían en violaciones sistemáticas tanto a los derechos humanos como a las libertades individuales esenciales.

Sería interesante trasladar esta paradoja a la coyuntura actual, no ya con las fuerzas militares las cuales han perdido protagonismo en el escenario político nacional, sino más bien en los sectores conservadores y reaccionarios, y en los actores políticos que los encarnan. Es recurrente la presencia de representantes del pueblo que simbólicamente levantan las banderas de la república y la libertad y en la práctica se alejan de dichos valores reproduciendo discursos negacionistas, justificando el terrorismo de estado y bajándole el precio o directamente desconociendo la detención clandestina, la tortura, la desaparición de personas y hasta la apropiación y el robo de identidad a los recién nacidos.

Dejando de lado las conclusiones que nos ha ofrecido el recorrido de la investigación, nos interesa además destacar las puertas que deja abierta la investigación. Han ido apareciendo en el transcurrir de los capítulos otras nociones muy interesantes que permitirían abordar este mismo objeto de estudio desde otros ángulos y que serían sumamente enriquecedores. Por un lado, y tal como se ha mencionado en la tesina, en esta ocasión nos remitimos solamente a la letra de las canciones, dejando de lado el universo sonoro. Esta elección refiere a una cuestión esencialmente práctica, pero desde ya que sería un complemento perfecto para este estudio la posibilidad de trabajar en un mapa melódico de este MNC. Así se podría dar cuenta de cómo logró retratarse esa verdadera Nación real y compleja, con todos sus matices y toda la heterogeneidad que es propia de un país del tamaño y de las características sociales y culturales como es el nuestro.

Asimismo otro recorte que nos vimos obligados a ejecutar fue en la elección de Mercedes Sosa como reflejo del cancionero. Es que definitivamente "la negra" es una de sus máximas figuras, pero claro no es la única. El trabajo podría complementarse también con el abordaje de otros tantos artistas angulares de este proyecto musical como ser los mismísimos Tejada Gómez o Fabián Matus. Dueños de una pluma sin igual y portadores de una sensibilidad sonora inigualable, sus discos y sus cuentos son otro tesoro a descubrir para dar cuenta del posicionamiento político del movimiento y de gran parte de nuestra cultura folclórica. Agregamos además la posibilidad de abordar no solo material discográfico, sino también literatura, bailes y todos los tipos de expresiones que encontró este movimiento.

Otro enfoque que ayudaría aún más a comprender este fenómeno sería profundizar su abordaje desde una óptica continental, que incluya al cancionero argentino y a los otros que

fueron apareciendo en simultáneo. Esta perspectiva más regional permitiría además comprender de manera más integral los vaivenes políticos y artísticos de estas décadas, que se desarrollaron en una misma sintonía en varios países del cono sur. Así se podría hacer foco en la problemática antiimperialista y en viejos conflictos históricos comunes que han azotados a los pueblos indígenas de la zona y a los sectores marginados que sistemáticamente han sido postergados en esta zona donde el capitalismo mundial muestra su costado más desigual.

BIBLIOGRAFÍA

Aparicio, Juan Ricardo. 2018. "De mapas, cartografías y coyunturas sobre la relación entre la cultura y el poder: itinerarios y desafíos de los Estudios Culturales". Buenos Aires.

Liaudat, María Dolores. 2009. "Diccionario de estudios culturales latinoamericanos". Buenos Aires.

Williams, R. 1980. "Marxismo y literatura". Barcelona.

Díaz, Claudio. 2009. "Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al Folklore argentino". Córdoba.

Molinero, Carlos. 2011. "Militancia de la canción política en el campo folklórico de la Argentina". Buenos Aires.

Chamosa, Oscar. 2012. "Breve historia del folclore argentino, 1920-1970". Buenos Aires.

Romero, Luis Alberto. 2014. "Breve historia contemporánea de la Argentina". Buenos Aires.

Velasco, Fabiola. 2007. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". Buenos Aires.

Kerz, Mercedes. 2009. "Música y política: un bosquejo para una interpretación histórica. La canción de protesta en la Argentina de 1966-1986. San Carlos de Bariloche.

De Santis, Daniel. 2014. "¿Por qué el Che fue a Bolivia?". Buenos Aires.

Grassmann Carlos Eduardo. 2014 – Estrofas en las luchas por las significaciones: La canción comprometida en la Argentina. Huania del Sur. Año 9, N°16.

García, María Inés. 2009. El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Gordillo, Mónica. 2007. Nueva historia argentina. Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973.

Svampa, Maristella. 2007. Nueva historia argentina. El populismo imposible y sus actores, 1973-1976.

Rubinich, Lucas. 2007. Nueva Historia Argentina. La modernización cultural y la irrupción de la sociología.

Bonaudo, Marta. 2012. América Latina entre la reforma y la revolución: de las independencias al siglo XXI.

Hobsbawm, Eric. 1999. Historia del siglo XX.

Berlanga, A. (2002). "Soñaba con una poesía para todos". Página12. 03/11/2002. <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-12705-2002-11-13.html>. [Ultimo acceso el 30 de mayo de 2023]

Cba24n.com.ar (2019). "Soñaba con una poesía para todos". Cba24n. 15/03/2019. https://www.cba24n.com.ar/espectaculos/las-vivencias-familiares-y-profesionales-de-fabian-matus-con-mercedes-sosa_a5de57fced91dda49891476e9. [Ultimo acceso el 30 de mayo de 2023]

Araya, F. (2019). "Historia oral: Cómo fue el regreso del exilio de Mercedes Sosa". Billboard. 04/01/2019. <https://billboard.com.ar/historia-oral-como-fue-el-regreso-del-exilio-de-mercedes-sosa>. [Ultimo acceso el 30 de mayo de 2023]

Frascini, L. (2019). "El recuerdo de Mercedes Sosa en una de las últimas entrevistas que concedió su hijo, Fabián Matus, antes de morir: "Nunca vi a una mujer más valiente"". Infobae. 04/10/2019. <https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2019/10/04/el-recuerdo-de->

mercedes-sosa-en-una-de-las-ultimas-entrevistas-que-concedio-su-hijo-fabian-matus-antes-de-morir-nunca-vi-a-una-mujer-mas-valiente. [Ultimo acceso el 30 de mayo de 2023]

Deepbuenosaires. (2021). "Mercedes Sosa". Deepbuenosaires. 24/07/2021. <https://www.deepbuenosaires.com.ar/mercedessosa>. [Ultimo acceso el 30 de mayo de 2023]